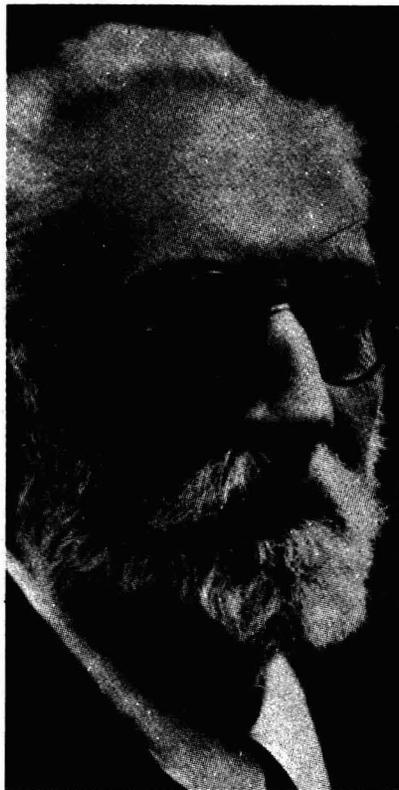


## EL FANTASMA DE LA HISPANIDAD

Hay libros que nacen viejos. Uno de los más seniles que he tenido ocasión de leer en estos últimos tiempos, se titula explícitamente: *Historia y literatura en Hispano-América (1492-1820). La versión intelectual de una experiencia*, y su autor es el historiador español Mario Hernández Sánchez-Barba. La obra se presenta como parte de una colección titulada "Pensamiento literario español". Como verá el lector, el título de la colección es más adecuado que el de la obra.

Porque Sánchez-Barba (para acortar el nombre) está más interesado en reconstruir una versión *española* del mundo colonial hispanoamericano que una versión *intelectual* del mismo. No porque le falten subsidios intelectuales. Sánchez-Barba cita cientos de distinguidos pensadores europeos, y utiliza, por lo general, un vocabulario crítico que revela cierta familiaridad con el ejercicio del intelecto. Su problema no es éste. El error fundamental de su libro es continuar (ya muerto el Caudillo) una propuesta sobre la cultura hispanoamericana que responde a la óptica de la Hispanidad. La pérdida metrópoli, —que nunca logró realizar del todo su sueño de imperialismo intelectual y que perdió, ya en la fecha límite de este estudio (1820) su poder militar y económico, para no hablar de su liderazgo intelectual— reaparece en la prosa de este libro como el centro de cultura hispánica que nunca fue.

No quiero negar la inmensa contribución de los pensadores españoles al debate sobre América durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Por el contrario. Nombres como Las Casas o Sahagún bastarían para inmortalizar a cualquier cultura colonialista. El problema es otro. Al articular el pensamiento de América en la época colonial sobre el esquema triunfalista del poder español, Sánchez-Barba desconoce lo mejor de ese pensamiento; es decir: su inconformismo, su cuestionamiento del poder



Unamuno

central, su heterodoxia. Para Sánchez-Barba, importa al contrario el poder central. Uno de sus capítulos (el II, p. 102) se inicia con este axioma: "Los cuarenta y dos años del reinado de Felipe II (1556-1598) ofrecen un importante y complejo significado en la formulación intelectual del modo de pensar hispanoamericano". ¿Cree realmente Sánchez-Barba que ese "pensar" dependía de la duración de un reinado, cualquier reinado?

Esta fascinación del historiador con la Corona, con la España imperial, le hace pasar con la mayor inocencia sobre los conflictos que debieron enfrentar casi todos los que se atrevieron a pensar en la América colonial. Su circunspección de historiador registra impecablemente la lista de autores cuya obra no llegó a publicarse en su tiempo sino en el siglo XIX (después de la Independencia) o aún en el XX. La lista es impresionante:

- Las Casas (p. 64, habla de la *Historia de las Indias* pero no indica que permaneció manuscrita durante la Colonia);
- Sahagún (p. 83, idem);

- Mendieta (p. 88, indica, sin comentarios, que es sólo publicado en 1870);
- Landa (p. 91, idem);
- Peralta y Barnuevo (p. 97, idem);
- Matienzo (p. 117, idem);
- Gamboa (p. 131, n. 37, idem);
- Castellanos (p. 144, idem).

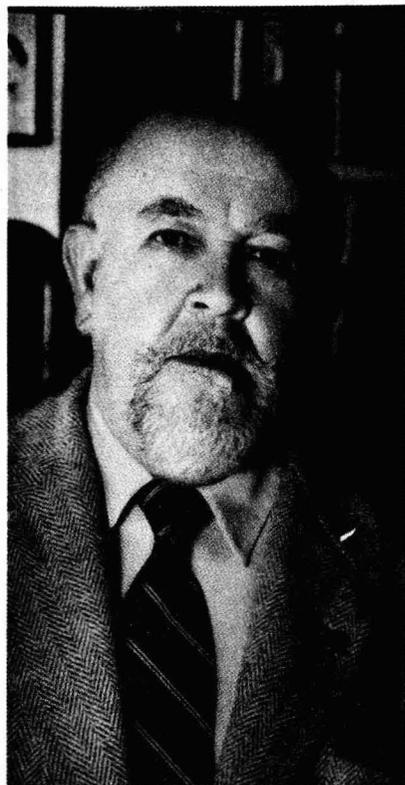
¿Es posible escribir una historia de la literatura colonial, del punto de vista de su *versión intelectual*, sin discutir el fenómeno de una censura monstruosa que impidió la circulación de las mismas obras que hoy se alegan para mostrar el esplendor de esa cultura? El historiador (que no ha leído a Pierre Menard) parece desconocer el elemental principio de que sin lectores las obras son sólo monumentos virtuales. El único lector de esos libros de la época colonial fue el censor. Sus primeros lectores somos nosotros, plural que incluye (ay) a Sánchez-Barba. La decisión del autor de esta *Historia*, etc., de ignorar este aspecto elemental del proceso histórico le lleva a lo que en Brasil llaman el *ufanismo*: él se ufana (congratula, extasia, delira) con la grandeza del pensamiento producido por los españoles de América y de la metrópoli en aquellos siglos dorados. La verdad es que ese pensamiento existió, y es de gran calidad, pero fue combatido, silenciado y hasta destruido por esa misma metrópoli que este libro trata de exaltar.

La actitud hispanizante del autor se traduce también en sus omisiones. Ya en las primeras líneas del libro (Introducción, p. 9) podemos saber lo que nos espera:

Desde la fijación de los primeros conceptos críticos relativos a la literatura hispanoamericana por Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo y Miguel de Unamuno, etc.

La broma es siniestra. En un historiador colonial hablar de *primeros* cuando se trata de escritores de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX es inexplicable. ¿Acaso se olvida de Andrés Bello y de Juan María Gutiérrez que sí son los *primeros* en fijar, etc.? Revisando el libro se advierte que Bello es citado dos veces (pp. 303 y 340) pero sólo como poeta; que Juan María Gutiérrez aparece (p. 289, n. 10) en una bibliografía y sin que parezca haber sido

▲ Mario Hernández Sánchez-Barba: *Historia y literatura en Hispano-América (1492-1820). La versión intelectual de una experiencia*. Fundación Juan March/Editorial Castalia. Madrid, 1978, 349 pp.



Alfonso Reyes

realmente consultado. Pero aún es más siniestra la afirmación si se piensa que Juan Valera entendió tan poco las letras americanas, sobre las que escribió notitas amables, que acusó a Darío de "galicismo mental", como si su estilo de *chroniqueur* galante y sus novelitas rosas no tuvieran la marca del galicismo. En cuanto al ilustre Don Marcelino, entendió tan poco el Barroco de ambos lados del Atlántico, o el Romanticismo hispanoamericano, que su famosa *Antología* es hoy útil como monumento de su incapacidad de entender poesía. Unamuno es otra cosa: arbitrario, lleno de lagunas, periodístico, el gran vasco tenía lo que faltaba al frívolo Don Juan o al plúmbeo Don Marcelino: genio, intuición, chispa crítica. Pero sus observaciones sueltas, ni en el mejor de los casos, constituyen conceptos críticos capaces de *fixar* nada. Esta tarea estaría reservada a aquellos primeros críticos que Sánchez-Barba desconoce, y a Rodó, a Alfonso Reyes, a Mariátegui, a Borges, a Henríquez Ureña, a Picón Salas, a Martínez Estrada, a Octavio Paz. ¿Desde que Batuecas escribe Sánchez-Barba para no tener a manos otros subsidios críticos?

Con este prejuicio de ufanismo hispanizante, no es de extrañar que Sánchez-Barba omita toda mención a uno de los textos más singulares que produjo la Colonia: *El Primer nueva Crónica y Buen Gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala. Censurado por la Corona, descubierto a principios de este siglo en la Biblioteca Real de Copenhague, reeditado varias veces, este libro es la obra más singular producida precisamente por esa experiencia colonial que trata de captar Sánchez-Barba. El autor, que se llamó Guamán Poma (Aguila-Jaguar) para mostrar su entronque incaico, escribió y dibujó el texto en forma de carta al Rey Felipe III. Mezclando un español fonético con su nativo quechua y algunas palabras en aymara, Guamán Poma presenta un cuadro desolador de la condición de los indios en el Perú. Su solución: volver a dividir al mundo en cuatro partes (como en los tiempos de los Incas) y redistribuir los hombres en esta forma: los españoles en España, los indios en el Perú, los negros en Guinea y los árabes en su tierra.

Guamán Poma mezclaba la ideología incaica con las nociones aprendidas en los Evangelios. Para él no había duda de que los indios eran aquellos pobres de que hablaba Jesús en el Sermón de la Montaña. En su doble fe, creía que el Rey habría de escucharlo. El primero en hacerle caso fue un erudito danés del siglo veinte. Para Sánchez-Barba, Guamán Poma no existe. Es más: todo lo que representa la versión indígena de América (lo que León-Portilla ha llamado la "visión de los vencidos") le irrita. No disimula su fastidio en la p. 84: "no podemos estar de acuerdo con esta caracterización que tiende a separar lo que es culturalmente, una cosa". En efecto: para Sánchez-Barba, el indio sometido y el conquistador eran una sola cosa. El látigo y la espalda humillada se confunden en esta apoteosis del ufanismo.

También le molesta la teoría de lo "real maravilloso". En la p. 54 lo califica de "inexistente fenómeno literario". Una vez más, sus prejuicios le hacen dar un traspie. Lo "real maravilloso", como ha demostrado brillantemente la profesora Irlemar Chiampi en el libro de ese título (de próxima aparición en Monte Avila, de Caracas), tal vez no

exista en la realidad pero sí existe "como fenómeno literario", para usar las palabras de Sánchez-Barba. Toda una zona del discurso hispanoamericano revela la presencia de lo maravilloso como uno de sus más importantes atributos.

Pero Sánchez-Barba, que ha leído a Juan Valera y a Menéndez Pelayo y a Unamuno, parece no conocer la crítica hispanoamericana a partir de 1820, ni la literatura de contestación al poder colonial, ni la existencia de una censura de castradora eficacia que convierte esa experiencia intelectual que él historia en un diálogo de mudos.

La fundación Ausias March, que financió esta investigación anacrónica, debía reclamar que se le devuelva el dinero. Para llegar a las conclusiones que llega Sánchez-Barba, basta leer los discursos completos del Caudillo.

**Emir Rodríguez Monegal**

---

## ENCUENTRO CON LA HISTORIA

En el verano de 1647, a finales de la enconada guerra de los Treinta Años que enfrentó a la Liga Católica con la Unión Protestante y a los príncipes germanos con el creciente poder de la Casa de Habsburgo, Günter Grass imagina lo que hubiera sido un encuentro de poetas, críticos y editores alemanes. Encuentro probablemente paralelo al que realizaron los escritores de la Alemania Occidental y Oriental después de la segunda Guerra Mundial. Con la frase que inicia la novela; "Ayer será lo que mañana fue", se establece la clave entre la reconstrucción del pasado y el presente. La historia del pasado la determinarán los eventos del futuro, el pasado seguirá transformándose a medida que se transforme el futuro. Así, la posibilidad de este encuentro de escritores en el siglo XVII es concebida gracias a un encuentro similar ocurrido en el siglo XX.

Después de una larga peregrinación, los poetas lograrán hospedarse en Telgte, lugar donde tendrá lugar el encuentro. Telgte es un lugar de paso en-

▲ Günter Grass: *El encuentro en Telgte*. Sudamericans, Buenos Aires, 1981.

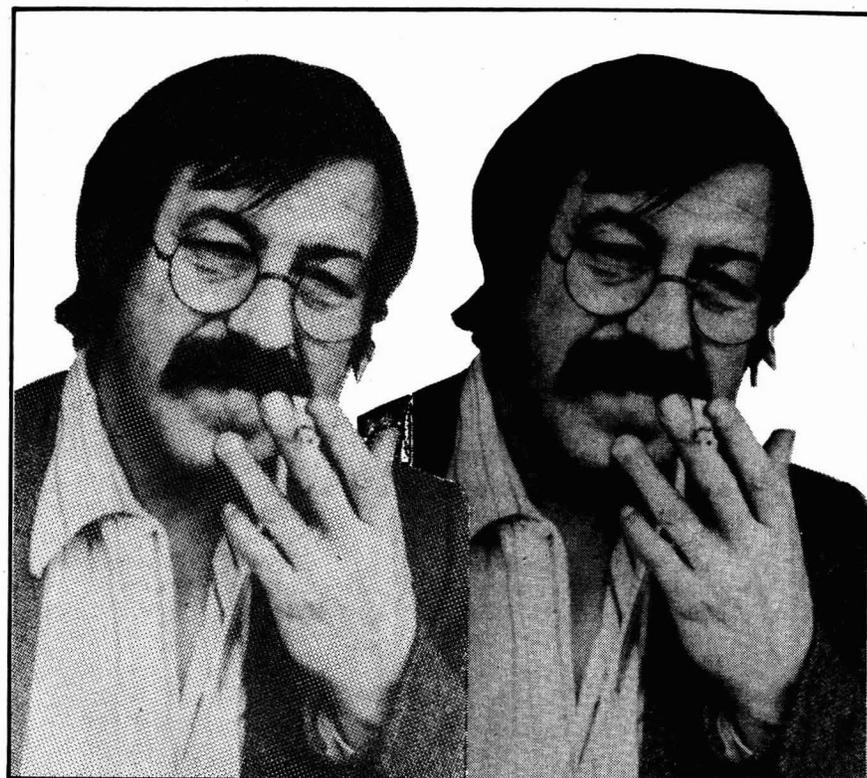
# RESEÑAS

tre Münster y Osnabrück, donde se firmará la paz de Westphalia, en el primero con los franceses, en el segundo con los suecos. La geografía en esta novela tendrá un contenido simbólico importante como también lo tiene en la novela picaresca, género con el cual se encuentra íntimamente emparentada.

Se podría decir casi que esta obra de Grass se encuentra construida sobre dos novelas picarescas clásicas de la literatura alemana del siglo XVII, *Courasche* y *Simplicius, Simplicissimus* de Johan Jakob Christoffel von Grimmelshausen. De esta primera novela Bertolt Brecht sacaría su personaje de *Madre Coraje*. El personaje de "Coraje" aparece en la novela de Grass encarnado por la posadera Libuschka de quien Gelnhausen (Grimmelshausen en la realidad) se inspira, por venganza, para crear posteriormente su famoso personaje. Gelnhausen también aparece con el jubón y las calzas verdes y la astucia y el arrojo de su cazador de Soest. Es gracias a su audacia y sus engaños que los poetas pueden celebrar su reunión en Telgte.

Es también de las novelas de Grimmelshausen que está sacado el escenario que rodea las discusiones de los poetas: las terribles matanzas, los cadáveres que bajan por el río, los campesinos torturados y empalados enfrente de sus hijos, el saqueo y el pillaje constante, la prostitución y las violaciones de mujeres, el clima de absoluta inseguridad.

El ambiente de la novela de Grass es completamente picaresco, y picaresco es también el comportamiento y las motivaciones de sus personajes a pesar del carácter intelectual de sus discusiones. Un elemento fundamental del libro, que lo es también de la novela picaresca, es el hambre. Todo el encuentro de poetas se celebra alrededor de las mesas de la posada con precisas descripciones de la comida y de la manera de comer de los comensales. La comida da la tónica e inclusive el tema de las conversaciones literarias. La comida es física y metafóricamente el eje central de la reunión: "Se sirvieron con ambas manos. Los codos clavados en la mesa, la expresión extática. Con apetito silesiano, franco, elbeo, brandemburgués, alemánico. Todos sin diferencia alguna, los soldados de caballería, los mosqueteros, los perros de la posada,



Günter Grass

da, el peón encargado de los caballos, las mozas y las demás mujeres traídas de la ciudad. No dejaron de los gansos, lechones y el carnero más que los huesos".

Este tono picaresco no deja de sostener un constante contrapunto irónico a las elevadas conversaciones espirituales de los poetas. Es allí donde pretenden hacer brillar las palabras y asegurar su inmortalidad. Pero es este contrapunto irónico el que está diciendo lo que los poemas callan, el que está situando a los poemas dentro de su verdadero contexto. Y el verdadero poeta del siglo será Gelnhausen, será él quien dará la expresión más fiel y atrevida de la realidad de su época.

Toda la ironía de *El encuentro en Telgte* es de alguna manera un homenaje a Grimmelshausen, el homenaje del veredicto de la historia a Grimmelshausen. Este pretende mezclarse a la reunión de poetas y es repudiado y sometido a un juicio por el sofisticado gremio, al despedirse de ellos les responde con arrogancia: "Con sus soldados de caballería y mosqueteros había obrado de acuerdo con los imperativos de la época, así como los caballeros allí reunidos se veían forzados a obrar según la época y accedían a alabar en sus poemas

de veneración a los príncipes para quienes las matanzas y los incendios eran tan corrientes como el cotidiano Ave María..." Antes de marcharse, por fin, les promete volver: "Por cierto, transcurrirían quizá años y años y unos cuantos más hasta que lograra pulir su saber... pero entonces estaría presente allí: intensamente vivo, escondido en mucho papel impreso, pero que nadie esperara de él triviales pastorales, las usuales profecías funerarias, intrincados poemas figurados, delicados gemidos del alma o cumplidas rimas para la comunidad parroquial. Antes bien abriría la gran bolsa, dejaría escapar la hediondez apesada, abriría de nuevo la prolongada guerra cual un duelo verbal, enseguida soltaría una espantosa carcajada y daría libre curso al idioma para que fluyera, tal como naciera: áspero y suave, sano y herido, aquí afrancesado, allí melancólico y descontentadizo, pero siempre extraído de la vida y sus toneles."

La novela termina con el incendio de la posada de Telgte, en el que queda chamuscado el manifiesto de los poetas. Y cada quien inicia el regreso a su lugar de origen.

**Verónica Volkow**

## DOS VOCES

Después de asambleas y décadas recientes de poetas jóvenes, algunas personas opinan que los críticos deberían afilar las puntas de sus lanzas para contraatacar el multitudinario avance de todo tipo de obras. Hace poco yo mismo intenté un inoperante llamado a la concordia, tratando de evitar ese desenlace en un campo de batalla más bien ridículo. Pero los hábitos destructivos de nuestra sociedad literaria parecen tener más fuerza que cualquier certidumbre biológica, de tal modo que a veces siento cómo el misterio del arte crece para salvarse de una hostilidad mortal. A veces creo necesaria una estratificación rigurosa como la perseguida por la vieja estética. Y en ocasiones vuelvo a hacer conjeturas acerca del crítico que no escucha a los sabios de la tribu y que forma espejismos de la historia. Ideal. Quizá sea que no imagino al crítico investido de más poderes que los que tiene sobre sí mismo y sus artefactos no elocuentes.

A pesar, pues, de la duda que la palabra convoca, pienso que "Zacualpan" es el poema que tiene mayor interés de los publicados por Paloma Villegas en su libro *Mapas*. Aparecido por primera vez hace un año en la revista *La mesa llena* —editada por el grupo que integran David Huerta, Coral Bracho, Jorge Aguilar Mora y Evodio Escalante, entre otros— reúne las claves para una lectura que puede allegarse toda riqueza menos la de un ser insólito.

Es posible entender este poema a través de un breve recuento. Si creemos que no es el azar el que dispone un principio y un fin en los libros, podría decirse que la progresión de las páginas señala un camino hacia "Zacualpan". A pesar de que no entiendo la razón de las frases en inglés (único indicio: "ni sola en la llegada internacional", que como el teléfono, el parabrasas o una taza y un cigarrillo o la cama y los excesivos miembros, dan idea de una especie de literatura pop), es notoria la búsqueda de la mujer en las mujeres, que se da como una imagen ajena, apresada por la segunda persona del singular, el sujeto aludido tradicional, y por el recuerdo caótico y la inteligencia fría. A

pesar de frases que no tienen significado, la escritura de los poemas parece ser para Paloma Villegas como una manera de cifrar la vida: avanza cambiando de estilo, mezclando creencias poéticas con excesos vitales. Así se arriba al poema titulado "Pieza oscura". Pienso que se escriben muchas cosas que no importan para lograr un poema valioso como éste.

"Pieza oscura" refiere el tema dominante del libro. Escalera, puerta y el lugar donde se quisiera encontrar la raíz de las sensaciones. Veo la locura de una persona en la oscuridad:

aprendo hechicería con los hombros  
atados a la almohada en el peso azabache,

denso, y los cuervos y voces de la  
cueva:

dibujo dedos que son pases y números,

la casa clama cábalas y ensalmos  
junto a mi cuerpo al lado de tu cuerpo.

El estar afuera, sea la calle o la naturaleza, asusta, y al buscar refugio en un cuarto oscuro, la soledad y la vida arrancada de un cuerpo inmóvil no es algo extraño. Y en "Zacualpan" también se está en el límite de lo sensible y lo inteligente. Hay un dejar que el tema

repetido busque las palabras y configure las imágenes, si no inesperadas, por lo menos sin el peso de esas reminiscencias de *No hay otro cuerpo*, el libro de Jorge Aguilar Mora; y sobre todo sin el juego de la cercanía pop y la lejanía poética.

"Zacualpan" es por tanto una continuación, una cima del poema "Pieza oscura". Una sucesión de aciertos, por la que el crítico tendría que escribir una paráfrasis. Poema del amor femenino escrito con una fuerza y sensibilidad inéditas, donde existe la compleja e incomprendible vida del misterio poético. La oscuridad es el terror primitivo, y aunque poco ayuda el conocimiento se urde una salvación: se localiza en el cuerpo y, más, en la afirmación del nombre, sentido que debe ser mirado, al que despierta la mujer mientras todo duerme.

...

Enrarecido, el libro de Alfonso D'aquino, *Prosfisia*, está lejos de ser poesía, lo que no le resta validez. En principio, la escritura experimental crea un problema no de comprensión sino de definición. Su posible veta puede encontrarse bajo las extensas capas de tradiciones frecuentadas desde hace siglos; descubrirla es difícil. Quizá sea como la fiebre del oro de los artistas, un delirio.

La escritura experimental posee su propia tradición, por ello no es señal de una novedad inevitable: no es sólo de hoy, como algunos poemas no son sólo de ayer. Lo experimental además puede ser una actitud; sus méritos, siempre, son los del arte.

*Prosfisia* es un pequeño libro de veinticinco páginas dividido en dos partes: Nada y La peste; cada una ocupa exactamente once páginas. La primera es confusa desde el título: "Nada", ya que en el índice se lee "Necrospermia". La angustia, el vértigo de ver una hoja en blanco es irreal cuando quien la ve no está pensando en una forzada escritura. El primer texto, pues, se refiere al espacio, manchado por el recuerdo de un vaso y la sustracción de las palabras de la poesía: conceptual. Esa inmensa blancura propicia los juegos del humor, como las "lecturas reversibles", los textos cortados a la mitad, los juegos de palabras y las repeticiones. Intentos de haikais, me gustaría creer que recuerdos de José Juan Tablada.



Paloma Villegas

▲ Paloma Villegas: *Mapas*. Era, México, 1981. Alfonso D'Aquino: *Prosfisia*. Martín Pescador, México, 1981.

El segundo texto me permite aclarar el comentario anterior. "La peste" se presenta como un poema convencional, sujeto a la crítica de la poesía, no de la escritura experimental. Si la primera parte apenas pasa de cien palabras, la segunda tiene versificadas alrededor de mil.

Jaime G. Velázquez

## LA HISTORIA INVENTA SUS NOVELAS

"Ascensión Tun nació en Campeche en el barrio de San Román en 1878; quedó huérfano el 26 de octubre de 1889 y al día siguiente ingresó a la Casa de Beneficencia. Su ficha, en el archivo, dice: "...la trágica muerte del niño Ascensión Tun hizo que los habitantes de la Casa de Beneficencia hicieran de él una leyenda..." (p. 151). También es el protagonista visible de la segunda y reciente novela de Silvia Molina.

El libro tiene un preámbulo ("El mito") donde alguien que se deja identificar con la Molina sostiene una plática con la hija de uno de los involucrados en la leyenda. La forastera curiosa, indaga, duda, se deja fascinar, y decide al cabo de la entrevista: "he resuelto escribir una historia y le pondré *Ascensión Tun* en honor a esta mujer". Mito, Leyenda: Historia; eso es lo que interesa a la Molina. Ella, después de escuchar las fantasías que la hija de Josefa reproduce y de indagar en archivos y bibliotecas, pasa de escuchar a proferir su propio relato e inventa una novela histórica. Se propone una representación de lo que fue Yucatán a lo largo del siglo pasado: revueltas indígenas de signo confuso, sucedidas en un marco de pugnas políticas que conducían al separatismo del sureste respecto del territorio nacional. En suma: la Guerra de Castas, pocas veces atendida por nuestra memoria histórica.

La novela elige, con riesgo y acierto, un momento de paz —de tregua y espera— dentro del ciclo histórico: el año 1889. También condensa la coordena-



Silvia Molina

da espacial y erige una cierta Casa de Beneficencia como microcosmos de aquel Yucatán. La anécdota cuenta la vida de la Casa en un año. La Casa dirigida por don Mateo Solís es Yucatán gobernado por un poder ajeno, donde por mucho que se intente un trato cortés y equitativo no deja de ser —en el planteamiento del libro— un dominio indeseable. Las amistades y enemistades que en la Casa van tejiendo los personajes en su ocioso discurrir significan las relaciones dadas entre los diversos sectores sociales existentes que laboraban por formar una figura histórica. Los habitantes (los "beneficiados") son, por fuerza, disímiles: junto al mesurado don Mateo, el Capellán y doña María, los brazos de poder. Por su lado, el tata indígena, Juan Bautista, el pequeño y huérfano Ascensión y la loca Consuelo, víctima de un ataque indígena durante la Guerra de Castas. El portero Antonio y Josefa, quienes se casarían al año siguiente, son los cuidadores de la Casa.

Los momentos de paz, cuando no se ha resuelto un conflicto histórico sino que las fuerzas se han nivelado y neutralizado entre sí, contienen los momentos anteriores y posteriores de necesaria beligerancia. En *Ascensión Tun* Juan Bautista y Consuelo cumplen la función de recordar en vivo la historia de las luchas padecidas. El Chilam Balam tiene el mismo papel y se constituye, para los indígenas yucatecos, como conciencia rebelde de raza y clase. El receptor natural de tales fuerzas es el niño Ascensión, quien ha de potenciarlas hacia una posible solución futura, de

la que es responsable. (Juan Bautista adoctrina en el espíritu de su raza a Tun: "—El espíritu del hombre pena cuando aún no ha despertado, cuando el corazón así lo cree, Ascensión." —p. 52—.) Descubrimos, además, que la Historia ha delegado su carga en los individuos solitarios y desvalidos, haciéndolos responsables de la acción progresista. Ahí se celebran las alianzas y el momento más tierno sucede cuando Ascensión ayuda al envejecido Juan Bautista:

Por la noche el anciano se movía intranquilo. Ascensión, que había notado su delgadez y abatimiento, tampoco dormía recordando las palabras de Josefa. Se animó a interrogarlo:

—Tata, ¿qué tienes?

—Sed.

El niño Tun fue a buscar agua fresca del aljibe y Juan Bautista bebió hasta la última gota. Mientras Ascensión, de pie, se grababa bien aquellos pómulos, nariz y frente.

(p.40)

Dentro de la Casa hay enfrentamiento entre los dos grupos raciales, lo que aflora en un conflicto religioso entre dominadores y dominados. Así se plantea la pugna entre dos ideologías puestas más para la batalla violenta de imposición que para el sincretismo creativo. Son dos sistemas que se autopostulan como dominantes y excluyentes, incapaces de aceptar elementos ajenos que los modifiquen e interpreten. Ex-

▲ Silvia Molina: *Ascensión Tun*, Martín Casillas Editores, México, 1981, 154 pp.

cepción indispensable: la comunicación de los oprimidos. Juan Bautista respeta en silencio las crisis de la loca Consuelo, mientras que "doña María comprobaba con vergüenza que Consuelo no motivaba en ella ningún sentimiento de piedad." (p. 51) A su vez el niño Ascensión dice: "Fuiste la única que entendió mi palabra, nuestra palabra: huérfanos. Eso somos tú y yo, Consuelo. El tata Juan Bautista dice que hay palabras que sólo puede descifrar el que sufre su violencia, el que de verdad las siente." (p. 85) Por esto mismo el gobierno de don Mateo no resuelve nada, por muy bien intencionado que sea, y la tensión se agudiza; lentamente la Casa se vuelve un acertijo sin salida ("parecemos muertos entre estas paredes", señala Tun). La alianza entre las dos partes sufrientes se consuma cuando Consuelo rebasa sus traumas contra la raza que la ha victimado y facilita la huida de la Casa —la "ascensión"— a Tun. Para entonces las dos partes han aprendido algo: "La guerra, según cuenta el tata, se hizo precisamente porque somos iguales y casi siempre se olvida." (p. 88)

En el código de la obra resultan muy adecuados dos recursos. La Guerra de Castas también se simboliza en cuatro textos que aparecen en la novela. Dos corresponden a la parte indígena y dos a la de los blancos. El Chilam Balam y las leyendas orales que van del tata a Ascensión se complementan, oponiéndose, con las Memorias que don Mateo está redactando y con el auto de Calderón (*El Gran Teatro del Mundo*) que el Capellán quiere llevar a escena como medio de aliviar los problemas de la Casa y hacerse del poder. Los cuatro textos son depositarios del pasado histórico, son la memoria activa, y se enfrentan en la novela, enunciando los dos discursos antagónicos.

Dentro de *Ascensión Tun*, como segundo recurso, se establece un contrapunto narrativo representado tipográficamente. Hay uso alterno de cursivas y negritas. Las negritas (tipografía normal) dan un nivel —el actual— que se encara con el de las cursivas: presente/pasado, realidad cotidiana/realidad mítica, normalidad/locura, vigilia/sueños. El contrapunto es eficaz y auxilia en la comprensión del haz de relaciones que hay entre el nivel práctico y el ideológico, lo que acaba por establecer la

historia de la Casa de Beneficencia como una alegoría del sureste nacional en el siglo pasado.

Hay todavía más cosas en la novela; el conflicto racial queda contenido (pero también lo contiene y redefine) en un conflicto propio de los blancos: hay dos facciones opuestas (los de Barbachano y los de Méndez) luchando por el dominio político de la Península. Los dominadores, pues, están divididos y en su lucha acarrearán a los indios (Barbachano pacta con ellos para robustecerse contra Méndez). A lo que se añade el separatismo yucateco del gobierno mexicano... De esa manera, con el poder indeciso y debilitado, entre recovecos políticos y politiqueros, los blancos entraron en la Guerra de Castas y la resolvieron, casi en el siglo XX, masacrando a los indígenas. Se echa de menos, es bueno decir, en la indagación histórica de la Molina, que los móviles de cada bando sean tan confusos y superficiales; su trabajo se hubiera redondeado si ella hubiera aclarado el posible sentido histórico de la pugna o, lo que hubiera sido más viable, que ella hubiera propuesto su interpretación histórica del conflicto. En *Ascensión Tun* estaba ya dado el material literario y social para ofrecer al lector una figura lúcida más compleja: La Guerra de Castas, sí, pero dentro del laberinto de dos bandos opositores que la manipulan y que son por ella afectados; todo ello visto dentro de la complicada conducta del caótico gobierno mexicano que tendía al centralismo y que —no podía faltar en aquel siglo XIX— era otro poder escindido entre los diversos bandos que lo codiciaban y las diversas fuerzas que, contradictoriamente, lo formaban.

**Alberto Paredes**

## SORTILEGIOS DE JUGLAR

En *Makbara* no hay escenas de interiores. La ciudad es el espectáculo del amor, del tedio, de los acontecimientos absurdos. Conciencia colectiva que se torna en monólogo abrupto: espejo y cara de las circunstancias cambiantes

▲ Juan Goytisolo. *Makbara*, Seix Barral, Barcelona, 1980, 222 pp.

que aparecen arbitrariamente conforme irrumpen los diálogos. El escenario público es el entorno alegórico de los eventos, pues todo regocijo disquisitivo está inscrito dentro de las leyes de la fiesta, como si bastara una voz, un incidente siniestro para que el discurso abunde en descripciones accidentadas e inconexas, de tal manera que la coherencia siempre está expuesta a los avatares del ritmo ciudadano: saturación de información, vida impersonal y subversiva en donde sólo quedan los momentos de regresión, el ejercicio de la memoria como única recurrencia posible. La extravagancia es la contraparte del hastío, de la iniquidad exacerbada. Las circunstancias se ramifican. Lo que se dice aquí siempre se repite en otra parte, quizá de la misma manera, y esa otredad siempre responde a lo que en sí mismo no encuentra definición. No hay estructura que no sea la interpretación de otra y se confunden lo real con lo verdadero. La ciudad es vista como la invención irónica del mal pero al mismo tiempo es el subterfugio de la civilidad y el estrépito: la historia edificante de la no permanencia, de la no reflexión. Los personajes hablan mediante evasivas, se trata de dar sentido a lo beligerante y las percepciones son el rudimento nostálgico de una mística tornadiza; se trata de soslayar las convicciones porque todo se sobreentiende, ya que la tragedia urbana estriba en saber callar. Se provocan los actos para escapar del anonimato, o simplemente para romper el ritmo de la monotonía. Existe la necesidad de *darse a conocer*, no importa cómo. El deseo de trascendencia se manifiesta en los dibujos pornográficos que aparecen en las letrinas de los sanitarios, en las paredes, en los relajos callejeros, en los enfrentamientos con desconocidos. El emporio de la abundancia hace más palmaria la falta de identidad. Todo corresponde a un *deber ser*: control mental, cursos de personalidad, conferencias sobre cualquier cosa. El juglar es el artista que divierte pero que dentro del soporte social siempre es relegado a un segundo plano. Todo merece aplauso y conmiseración.

Todo es aceptado y despreciado según el estado de ánimo. Todo está a expensas de la novedad, no interesan las ideologías sino el *nuevo enfoque*, lo que se opone a lo establecido o lo que se



Juan Goytisolo por Wiaz

niega como simple medida de lo absurdo. Juan Goytisolo establece aquí un puente entre el deseo y la queja y estos dos conceptos se transforman hasta convertirse en rutina, el diálogo permanente. La ciudad es el escaparate donde todo se exhibe y todo se aniquila. El sistema de puntuación que emplea el autor (ya utilizado, por lo demás, en algunas de sus obras anteriores) da la pauta para que las voces intervengan de manera más libre: así, cada palabra, cada frase, cada descripción, son el bosquejo de una intensidad momentánea que obedece a otra más vasta e indescifrable donde el ludismo será el elemento trágico que más tarde soportará el peso de las acciones. Sin embargo no hay una estrategia ni una directriz dramática, la narración se diluye de acuerdo al ritmo de los acontecimientos y cualquier acto, cualquier voz, pueden interrumpir los sucesos. Quizá la única secuencia lineal que aparece en toda la novela se manifieste en los actos terroristas fracasados, pero aún así el autor se encarga de informar al lector acerca del resultado final de la maniobra y únicamente se remite a la descripción soslayada de los hechos para recuperar de inmediato ese tono monológico austero y subrepticio. Los incidentes se subvierten y son conducidas a un desenlace anárquico que muchas veces no encuentra su decurso natural; siempre lo intempestivo aparece, pero dentro de ese esquema no hay colindantes axiomáticos: una serie de resquebrajamiento anula el flujo discursivo. No

obstante, los diálogos son el hilo conductor de la trama y mediante ellos se construirán los escenarios, de tal manera que ese recurso muchas veces impide dilucidar la directriz de la historia. Y es precisamente aquí donde la novela se pierde, pues cabría preguntarse: ¿hacia dónde conduce tanta saturación? El exceso conceptual se traduce en incertidumbre. Lo multitudinario cae por su propio peso porque asfixia, la narración se niega y sólo queda el espectáculo de las voces. Una lírica impostada que pese a su flexibilidad no provoca nunca esa tensión dramática de que están hechas las grandes obras. Si bien se advierten los indicios de una transformación estructural, *Makbara* figurará siempre como una posibilidad especulativa de un nuevo lenguaje. No es una literatura identificable, sino una mera asociación exhaustiva de ciertos mecanismos formales. No es acaso una historia que se pueda aprender de memoria, sino un síntoma de lo heterogéneo que no encuentra cómo explicarse a sí mismo. Pese a los logros que Goytisolo había alcanzado con sus novelas *Juan sin Tierra* y *Reivindicación del conde don Julián*, *Makbara* es producto de los sortilegios de un juglar cuyo ingenio parece estar agotado. Tratar de llevar a un plano estridente la desmesura urbana, tal cual se presenta en la realidad, es una empresa que requiere de mayor emancipación.

Daniel Sada

### EL DISCURSO DEL CUERPO

Una primera mirada a las obras que Oliverio Hinojosa (28 años) realiza desde hace un tiempo descubre estructuras de apariencia simple: casi siempre se trata de una figura humana que se expande sobre un espacio vacío o dividido en muy pocas áreas. Sin embargo, esos trabajos componen un discurso del cuerpo que en su concreción formal revela un notable rigor.

En una etapa anterior, la pintura de este artista fue abstracta. Ahora, desde la figuración, desde un contexto figurativo, recupera rasgos, abstractos que, en el plano del significado, tienden a congelar la emotividad. Por ejemplo, es muy frecuente el uso de colores fríos —azules, grises, morados— sobre fondos donde no existe ningún objeto, ninguna pauta recreadora de ambientes, de cierto clima; por el contrario, la superficie de apoyo aparece desnuda o surcada por escasas líneas rectas, sobre las cuales se desplaza el lenguaje del cuerpo antes aludido. En ese marco, los tonos sienas tienen un matiz sordo, seco, ayudado por un tratamiento de la materia uniforme, delgado y neutro, salvo en muy pocas zonas con transparencias. Al no recargarse, la materia no habla, no llama sobre sí la atención, no es canal afectivo y asume un rol secundario. Además, antes que representada, la figura humana se ejecuta por medio de un dibujo que sin anularla le resta similitud, en cierto modo la abstractiza. En ese sentido cabe decir que el dibujo des-construye la imagen; cada anatomía presenta en su interior líneas de un recorrido arbitrario que forman franjas de colores diversos ajenas a un remedo de piel. Los brazos y piernas suelen parecerse a cuerdas que se expanden hacia los límites de la tela. No hay diferencia, a veces, entre el tronco y los miembros, o bien falta allí algún miembro o falta el tronco. Nunca hay rostros ni cabezas y siempre hay órganos genitales. Vale decir que el cuerpo se resta, se mutila. Y se muestra abierto pero no tiene entrañas sino líneas, trazos y colores que muy plásticamente sugieren las nervaduras, los huesos y las venas; es decir