

# LOS LIBROS

---

## Correspondencia 1918-1928

de José Gorostiza  
y Carlos Pellicer

por David Medina Portillo

---

• Edición y prólogo de Guillermo Sheridan.  
Ediciones del Equilibrista, México, 1993.

Transcribiendo la idea clásica de la amistad, en el prólogo a estas páginas epistolares Guillermo Sheridan observa que uno ama en los amigos aquello que nos es ajeno, esas virtudes que en nosotros, quizá, serían defectos. Nada más pertinente a este respecto que la prolongada conversación hecha de disparidades e identificaciones entre Gorostiza y Pellicer, dos de los mayores poetas mexicanos. La nerviosa y reticente inteligencia del primero frente a la exaltación sensitiva y tonante del segundo, dibujan así, en contrapunto y en lo que va del siglo, uno de los episodios más intensos en la historia de nuestra poesía.

Las cartas cubren el período de 1918 a 1928. En las de los primeros años, si bien testimonian los rasgos esenciales, se retratan los tanteos de dos personalidades aún por afirmarse. Gorostiza ha cumplido apenas 17 años y, por su parte, Pellicer ha alcanzado los 20. En este sentido, habrá que esperar diez años para tener una mejor perspectiva: "No leo, no escribo. Londres me tiene completamente apendado. ¿Londres o Genaro? Quién sabe. Lo único que puedo decirte es que estoy peleado con la poesía, la prosa, el libro, con todo. (...) Es una lástima porque yo tenía mucho talento".

Desde el consulado de México en Londres, Gorostiza notifica a su amigo

(abril de 1928) un estado de ánimo nada pasajero sino definitivo en la imagen verbal que irá incubando hasta sorprendernos en *Muerte sin fin*. Anterior a esta fecha, hubo un breve descanso con las *Canciones para cantar en las barcas*, editadas en 1925. Breve oasis que refrescó por un instante el páramo expresivo del autor y que, es de suponerse, alegró más a unos cuantos amigos que a él mismo. A su vez, en 1928 Pellicer llevaba publicados ya (aunque en ediciones privadas) *Colores en el mar y otros poemas* y *Hora y 20*, además de un caudal de textos publicados en revistas y diarios de México y el extranjero. Termómetro de esta febril voluntad son las siguientes palabras, anotadas desde Roma en julio de 1928: "El próximo libro tendrá pasto para todos, para todos. ¿Ves? No es modestia: es orgullo: no vanidad: orgullo, es decir: conciencia. Conciencia. Y estoy contento, y trabajo y 'juego a la vida' con imágenes. Hasta hoy una discreta buena suerte me acompaña a todas partes..."

No es raro que dos poetas de la estatura de Gorostiza y Pellicer coincidan en el espacio y en el tiempo durante una etapa fundamental de sus vidas, lo que sí es una casualidad asombrosa es que ambos hayan nacido no sólo en la misma ciudad (Villahermosa, Tabasco) sino en la misma calle. Años después, 1918 para ser exactos, ya en la Escuela Nacional Preparatoria los dos recordarán la mutua amistad que existió entre sus familias y por la que se conocieron tempranamente, hecho que fincará la renovación de las relaciones. Así, es Pellicer quien presenta a su adolescente coterráneo ante la "Sociedad Rubén Darío" y, de igual modo, ante los jóvenes de la bulliciosa y a ratos impertinente *San-Ev-Anh*, revista "joco-seria" en donde Gorostiza debuta con cuatro poemas primeros.

Debido a esta inicial tutela de Pellicer sobre el autor de *Muerte sin fin*, a Gorostiza le gustaba afirmar que el despear de su vocación poética se lo debía a su amigo, quien por su parte, enardecido tras una audiencia del declamador Santos Chocano, se autoproclamó poeta

a los 19 (aunque la verdad es que, nos recuerda Sheridan, garabateaba versos desde niño).

Dentro del cuadro temporal que demarcan estos escritos, quizá las cartas importantes para entender el espíritu y los proyectos poéticos de cada uno sean las que pertenecen a 1918-1920 (tiempo en que Pellicer viajó por Sudamérica como representante de la Federación Mexicana de Estudiantes) y las de 1925-1928 (lapso en el que durante un tiempo Gorostiza se desempeña como escribiente del consulado en Londres y Pellicer viaja por Europa). En el primer ejemplo, lo escrito testimonia un diálogo cordial unas veces y, muchas otras, ríspido dados los caracteres opuestos de los remitentes. Es una etapa en que ambos poetas, demasiado jóvenes aún, se empeñan en defender, si no imponer (es el caso del Pellicer de entonces), sus particulares maneras de entender el mundo. Naturalmente introspectivo hasta el laconismo de un temperamento que padece los excesos de un autocontrol emotivo, Gorostiza responde con punzante ironía a los asedios vehementes de un Pellicer recién casado con un alto ideal de amistad, "más pura que el Amor", y por ello más exigente. Así lo registra Pellicer en carta fechada el 16 de febrero de 1919. Se resiente de la frialdad de trato mostrada por Gorostiza; no obstante, sabe reponerse a los desdenes: "Un espíritu convergente, siquiera paralelo al mío, aún no lo he encontrado y tal vez no lo encuentre jamás. Desgraciadamente estoy convencido de mi superioridad..." El contragolpe de Gorostiza se hace esperar algunos meses. En carta del 16 de julio de 1919 este último atiza el fuego: "Si buscas complicaciones a la amistad no la encontrarás nunca en ninguna parte. O en ciertos libros donde la verdad es una mentira bella, que se impone por bella. En ciertos casos, Carlitos, conviene pensar burguesamente".

Las cartas de 1925-1928 revelan, como hemos sugerido, a los dos poetas ya con sus personalidades nítidamente definidas. Gorostiza, observa Sheridan, "comienza a edificar, minuciosamente, su

fracaso" en tanto que, por su parte, Pellicer establece sus diferencias con los Contemporáneos. Es el momento en que Jorge Cuesta agita el ambiente literario con la aparición de la *Antología de la poesía mexicana moderna*. Escribe Pellicer a propósito de este libro: "Está hecha con criterio de eunuco: a Othón, a Díaz Mirón y a mí, nos cortaron lo guesos. Todo el libro es de una exquisita feminidad". La indignación es un acuse de recibo a la, entonces, campeante idea de una literatura al nivel de "nuestra revolución", con la cual Pellicer comulgaba plácidamente. Sin embargo, no sin acierto (producto de la amistad, y no sólo de ella) Pellicer afirma que, dentro de todos los que forman el "grupo sin grupo", Gorostiza es la más aguda inteligencia poética.

Anota Guillermo Sheridan que quizá algo en Gorostiza hubiera preferido ser como Pellicer, una ventana abierta hacia la exaltación de los sentidos. También escribe que, a su vez, Pellicer hubiera querido "desde afuera, verme por adentro", ser el sótano en el cual gotea el agua que, años más tarde, llenará el vaso de *Muerte sin fin*.

Esta *Correspondencia*, y la importante labor que implica su recopilación y la cronología incluida, viene pues a complementar la investigación que sobre los Contemporáneos viene realizando, desde hace ya tiempo, Guillermo Sheridan y permite concluir que este episodio de la poesía mexicana es capaz aún de sorprendernos gratamente. □



Germaine Richier en su estudio y *Hombré del bosque*, 1948. Foto: Brassai

## La utopía de la hospitalidad

de Christopher Domínguez Michael

por Fabienne Bradu

• Editorial Vuelta, México, 1993, 248 pp.

Cada generación llega con su propia hambre para devorar a sus clásicos. Esta clase de canibalismo crítico produce periódicamente dos fenómenos de igual importancia: una nueva lectura de los clásicos y una tácita definición del hambre que trae la generación que la realiza. *La utopía de la hospitalidad* es una precoz e inusual muestra de este doble fenómeno.

Christopher Domínguez padece, como todo crítico, la tiranía de la actualidad. A una edad más temprana que muchos de nosotros (nació en 1962 y tiene ya más de diez años de ejercer la crítica de narrativa en diversas publicaciones), se inició en un oficio que significa entrar de lleno en un presente, en detrimento de un pasado nunca lo suficientemente consolidado de lecturas tan necesarias como obligatorias. Se me antoja que el libro de Christopher Domínguez responde a un acto de voluntad y a un acto de valor: quiere arriesgar su lectura de autores tan diversos como Chateaubriand, Stendhal, Maupassant, Huysmans, Bitov, Durrell, Chéjov, Borges, Neruda, Sartre y Bernhard, entre otros, y se atreve a hacer el riesgo público. Nunca Christopher Domínguez ha carecido de valor en sus juicios sobre sus contemporáneos, lo cual le ha valido recientemente, entre otras infamias, un libelo anónimo que, además de una pésima sintaxis, no reveló sino la cobardía fundamental de su o sus autores. Si no todas las veces coincido con las interpretaciones de Christopher Domínguez, no puedo dejar de admirar en él su ética de crítico y su valor para pronunciarse públicamente sin esconder la mano que

lanza la piedra. Esta misma actitud se reconoce en *La utopía de la hospitalidad*.

Mientras muchos "releen" aquello que nunca han leído, Christopher Domínguez expone sin disimulos los frutos de sus lecturas, esto es: su primera digestión de los llamados "clásicos". Los especialistas podrán encontrar sorpresas o motivos de desacuerdo en las afirmaciones de Christopher Domínguez, pero ninguno saldrá inmune o indiferente de la lectura del volumen. Aun cuando parece errar o cuando su pluma se vuelve víctima de la brevedad, Christopher Domínguez inquieta a sus lectores y perturba la pequeña inmortalidad de los juicios socorridos. Esto me lleva a precisar la naturaleza del hambre que provoca en Christopher Domínguez esas "mordidas" en la carne del pasado literario.

José de la Colina aventura un retrato del crítico: "Christopher Domínguez Michael no es un seudónimo, ni un personaje de novela policiaca chicana, sino un dandi y además un brillante ensayista literario". El dandismo es una clave afortunada para tratar de penetrar al crítico y a su concepción de la crítica. Baudelaire definía esta actitud que asimila al rango de pasión como "la ardiente necesidad de construir una originalidad, contenida en los límites exteriores de las conveniencias" y como "el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no ser sorprendido jamás". Acerca de los auténticos dandis, recalca que "todos participan del mismo carácter de oposición y de rebeldía; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad —excesivamente rara entre las gentes actuales— de combatir y destruir la trivialidad". Así es la vocación que asume Christopher Domínguez y que es, a un tiempo, su fuerza y su flaqueza.

En "El largo camino al Horla", siguiendo a Paul Bénichou y a Albert Béguin, Christopher Domínguez postula a Charles Nodier y a Théophile Gautier como los dos antecesores secundarios de Maupassant. Al omitir algunos de los eslabones que, en una vasta y pormenorizada historia del pensamiento literario, forman la larga cadena de la tradición, Christopher Domínguez sólo recoge del esquema el atractivo de la sorpresa que, en este caso, combate la trivialidad de presentar a Maupassant como un hijo de Flaubert y un sobrino de la familia de Médan. Por encima de las particula-

ridades del caso, le seduce la idea de que "escritores como ellos (Nodier y Gautier) demuestran que las literaturas no son constelaciones de genios sino triángulos cuya amplia base son precisamente los escritores menores". La búsqueda de un sesgo crítico original lo obliga a veces a sacrificar la trivialidad, no porque carezca de fundamento sino, simplemente, porque suena demasiado trivial. Este es el riesgo del dandismo crítico, lo que he llamado su fuerza y su flaqueza.

Tendría un reparo similar con respecto al más largo ensayo del volumen y que le da título: "La utopía de la hospitalidad". En este recuento del fin de cierto tipo de hospitalidad que causaron los hoteles modernos, el autor analiza la función del elevador en el único encuentro cercano entre Aschenbach y Tadzio durante su estancia en el Hotel del Lido. La escena está bien recalçada en el proceso de deseo a distancia, como un momento único y finalmente desilusionante para Aschenbach. Menos convincentes son las conclusiones que saca Christopher Domínguez para justificar la escena: razones arquitectónicas, en fin sociologizantes, para explicar el fracaso de un deseo particular. Esta vez también, la obsesión por la originalidad del punto de vista crítico se cumple a costa de una sensibilidad literaria de la cual, en otros momentos, no parece carecer Christopher Domínguez.

La hospitalidad que es el signo y el reino perdido de los ensayos compilados, se juega en los distintos pisos de la casa que ha construido Christopher Domínguez con este libro. La lista de invitados se duplica con las dedicatorias que encabezan cada texto: se podría leer en ellas no solamente un gesto de amabilidad hospitalaria por parte de su autor, sino también un código de secretas asociaciones que cada aludido tendrá que meditar. En mi caso, me honra y me halaga la idea de compartir un pedazo de sofá con Stendhal, aunque me ruborizaría hablar con él, en la utópica hospitalidad que nos ofrece Christopher Domínguez, del tema que ocupa su ensayo: "Stendhal y la alcoba imperial". En una pequeña biblioteca, estarían los "tributados" de Christopher Domínguez: Mario Praz, Pedro Salinas, Richard Ellmann y Albert Béguin, tal vez discutiendo a Edmund Wilson o al autor del libro cuando afirma:

Hay quienes prefieren deliberadamente los placeres del texto crítico a los de la ficción o la poesía. Estos lectores lo son porque viajan entre los libros como ancianos felices recordando o inventando sus raíces. El viajero del ensayo ama las referencias bibliográficas y las rutas históricas, cruza los puentes analógicos y cuando se fatiga duerme a pierna suelta bajo la sombra de una cita a pie de página.

En una recámara cerrada con llave, estarían Victoria Ocampo y Drieu la Rochelle repasando la historia de una noche en que pudieron haber sido amantes y renunciaron a la consumación trivial de su larga amistad. Victoria Ocampo se defendería, con toda razón, de ciertas actitudes que le atribuye Christopher Domínguez y le precisaría las descripciones de sus atuendos. Desde el sótano, subirían los gritos de protesta de Antonin Artaud contra el autor de *La utopía de la hospitalidad*: entre los insultos que le dedicara, se escucharían sus brillantes desvaríos sobre México, los tarahumaras, María Izquierdo y el aguacate. Sentado en un sillón del vestíbulo, Luis Cardoza y Aragón hablaría con emoción de las páginas que le dedica Christopher Domínguez.

Mientras todo esto y más sucediera, el anfitrión y Enrique Vila-Matas discutirían *sotto voce* sobre "el último destello del heroísmo de las decadencias". □

## De mística

de Ramón Xirau

por José Ricardo Chaves

• El Colegio Nacional, México, 1993, 252 pp.

Llama la atención eso que algunos llamarían la "unidad" de la obra ensayística de Ramón Xirau, sus especulaciones conexas que iluminan el sentido de lo

sagrado. Puede hacer su abordaje desde la esfera de la poesía, como ocurre en el segundo de los libros anotados (el cual reúne dos títulos de 1978 y 1980), donde explora a autores como Borges, Paz, Vallejo o Lezama Lima. Puede hacerlo desde el ámbito del conocimiento, y entonces los nombres son Wittgenstein, Heidegger o Theillard de Chardin (como hizo en *Cuatro filósofos y lo sagrado*, 1986). O también puede partir del campo de la mística para sus cavilaciones sobre lo numinoso. Aquí los autores estudiados son San Juan de la Cruz, Eckhart, Simone Weil y Edith Stein.

Poesía, filosofía, mística: caminos posibles para acceder al jardín de lo sagrado. Senderos que a veces se cruzan, pero que no obstante conservan su identidad, su propio sello: imagen, discurso, silencio.

En relación con la época moderna, Xirau parece poner el adjetivo "desacralizada" entre signos de pregunta. Estamos tan habituados a vincular modernidad y secularización, que muy a menudo se nos olvida que una latencia sacra anida en el corazón de todo hombre, inclusive en el más moderno. El discurso lógico y racional se ha desarrollado en Occidente teniendo como correlato una nostalgia mística que no ha sido ajena a los avatares del tiempo. Y es que, a pesar de un mismo objetivo —la experiencia de la divinidad—, no es igual la mística medieval de Eckhart que la renacentista de San Juan de la Cruz o que la más moderna de Simone Weil —quien ha pasado por la militancia socialista— o de Edith Stein —quien proviene de la filosofía de Husserl—. Lo llamativo es que pese a la diversidad de situaciones históricas y trasfondos culturales, se mantenga viva esa sed de absoluto, aun en la modernidad más despiadadamente secular, aun en el ateísmo más amargo de un Cioran. Cuando la devoción tambalea, entonces ese anhelo extático puede transmutarse en creación literaria o en búsqueda filosófica.

Occidente a partir del Siglo de las Luces: ¿retiro de lo sagrado?, ¿desarrollo de lo profano? o bien, ¿caída en sacralidades espúreas: la política, la historia, el progreso, el consumo? Los signos de los tiempos parecen indicar esto último: sacralización falaz de lo profano, totalización de lo contingente. En vez de Dios, diosesillos. Idolización de la experiencia humana, gólem que sin letra sagrada

se desmorona y aplasta a su pequeño creador. No el misterio de lo sagrado, sino la mistificación de lo cotidiano. El mundo se nivela, no por lo alto, sino por lo doméstico.

Esta concepción de Xirau no se contraponen necesariamente a la idea weberiana de "desmilagrización del mundo". Más bien viene a matizar su unidireccionalidad tan subrayada por historiadores y sociólogos. En vez de ver la historia moderna como un deslavamiento inexorable de lo divino, la vemos como un campo de fructíferas tensiones entre secularidad y presencia de lo sagrado.

El concepto mismo de numinoso no es monolítico sino que está lleno de ambivalencia. En él confluyen lo racional y lo irracional, lo santo —esto es, lo cthoniano, lo telúrico— y lo sagrado —lo luminoso, lo apolíneo—. Se trata de un asunto más misterioso que problemático, pues mientras el misterio se nos entrega, se vive, pero no se demuestra, el problema siempre tiene una solución. Uno pertenece a la ontología, el otro a la metodología.

En el caso específico de la mística como medio privilegiado de acceso a lo sagrado, Xirau hace un seguimiento de sus principales "momentos" en la historia occidental. Empieza con los neoplatónicos de Alejandría (de los siglos III a V de nuestra era), sigue con la Edad Media cristiana y el Renacimiento hasta llegar a los grandes movimientos de la mística moderna, en los siglos XVI y XVII: el germánico, con Jacob Böhme a la cabeza; el inglés, con John Donne y George Herbert, y el español, con San Juan de la Cruz y Santa Teresa como figuras centrales. Finalmente estudia los casos de místicas contemporáneas (Stein y Weil). Como puede apreciarse, el periplo realizado por el autor da buena cuenta de la mística en Occidente, sobre todo en su vertiente neoplatónica y cristiana. Quedan fuera de su órbita la mística judía, en especial la cabalística, de tanta repercusión en Europa incluso más allá del ámbito estrictamente hebreo, la islámica y, por supuesto, las del Lejano Oriente (hindú, budista y taoísta).

De más está decir que no hay en Xirau ninguna pretensión proselitista. En sus ensayos no busca "convertir" al lector, sí, en cambio, ilustrarlo y sensibilizarlo ante el fenómeno de lo sacro. Sus reflexiones son más informativas que formativas. Dichosamente quien habla en sus

escritos mantiene una sana distancia con lo hablado. No obstante, ocurre con Xirau lo que pasa con autores como María Zambrano o José Ángel Valente: se nota que los asuntos abordados en sus ensayos les competen hondamente, no es la mera exploración intelectual o filosófica lo que los mueve a involucrarse en ellos. Y es que Xirau aún en sí mismo las tres vías de acceso a lo sagrado que él explora en sus ensayos: la filosofía, la poesía, la mística... Tricornio humano que escribe: "¿Oímos el canto? Es muy lejano y muy puro./ ¿No oyes el canto? Es muy cercano y muy puro./ ¿Dónde está el Templo? Si miras bien en las sombras/ todo es canto/ y nace la luz y nace la luz y canta claro el pájaro". □

## La comunidad inconfesable

de Maurice Blanchot

por Ernesto Hernández Busto

• Editorial Vuelta, México, 1993, 77 pp.

*Inavouable*, palabra francesa que David Huerta traduce felizmente como *inconfesable*, designa aquello que, según el *Robert*, "no puede ser admitido sin vergüenza". Será este pudor blanchotiano el que marque los límites de un pensamiento sobre la sacralidad de la política moderna.

Este ensayo de Maurice Blanchot es *inicialmente*: un diálogo simultáneo con un texto de Jean-Luc Nancy sobre Georges Bataille; conversación difícil en el transcurso de la cual se lanzarán interrogaciones radicales sobre la fundación de la comunidad. *Inicialmente*: pasadas algunas páginas tenemos la certeza de que hablando sobre Nancy que habla de Bataille, Blanchot se pone en la escena de un diálogo mucho más vasto en el

que sobresaldrían los nombres de Freud, Heidegger y Derrida.

De una u otra manera, los pensadores antes citados comparten la certeza de que cualquier comunidad se funda sobre algo diferente a una positividad que sería "lo común de un conjunto". Comparten, además, la sospecha de que el principio de igualdad (sobre el cual se funda la vocación comunista) arrastra consigo la proposición de una humanidad transparente, inmanente y, por lo tanto, propiciadora del individualismo. El problema reside en concebir la comunidad ligada por una relación de lo Mismo con lo Mismo, o sugerir la presencia inquietante del vínculo comunitario entre lo Mismo y lo Otro.

Aparece entonces la idea de una "comunidad en peligro", ruptura de las libertades comunes y límite del sentido de pertenencia: "el cumplimiento de la exigencia comunitaria no se ha logrado solo (...) sino expuesto a una comunidad de ausencia siempre dispuesta a convertirse en ausencia de comunidad".

Blanchot reflexiona sobre la socialidad en los mismos términos en los que ha pensado su *chef d'oeuvre*, *L'espace littéraire*: el silencio radical de un texto desmiente cualquier pretensión de autoridad y de positividad literaria. En el fondo, tanto el vínculo comunitario como la escritura están marcados por una problemática necesidad de completud: "El ser (que) no busca ser reconocido, sino impugnado". Por esta necesidad ontológica, el hombre habita un texto o habita en sociedad. Pero la insuficiencia del acto literario o comunitario, sus radicales silencios respectivos, no van a la par con una simple necesidad de completud: "La insuficiencia no se concluye a partir de un modelo de suficiencia. No busca lo que le pondría fin, sino más bien el exceso de una carencia que se profundiza a medida que se colma".

Se trata de una idea de Bataille parafraseada por Nancy y por el propio Blanchot: la comunidad se estructura ante la muerte, que es imposibilidad de comunidad. Los temas del lenguaje y de la socialidad, ambos necesitados de otredad pero, a la vez, constituidos sobre un fondo negativo, están absolutamente mezclados en este párrafo: "La comunidad, en cuanto rige para cada uno, para mí y para ella, un fuera-de-sí (su ausencia) que es su destino, da lugar a un habla que no se comparte y sin embargo

es necesariamente múltiple, de tal suerte que no puede desarrollarse en palabras: siempre ya perdida, sin uso y sin obra y no magnificándose en la pérdida misma. Es así donación de habla, donación en 'pura' pérdida que no podría asegurar la certeza de ser nunca acogida por el otro, si bien el otro es el único que vuelve posible, si no la palabra, al menos la súplica de hablar que lleva en sí misma el riesgo de ser rechazada o extraviada o no recibida".

Es curioso que Blanchot coloque aquí sus "experiencias negativas" sobre el fondo de un acto donador; el don se apunta aquí como respuesta (¿de quién?, ¿Bataille o Blanchot?) al célebre ensayo de Mauss que tanta influencia tuvo sobre el *Collège de Sociologie*. Si para el antropólogo, el mecanismo don-contradón canalizaba los excedentes sagrados (y de poder y prestigio), para el "surrealismo etnográfico" (Clifford) la sociedad humana está constituida sobre una paradójica donación o abandono total, un dar sin recibir a cambio; todo se da, desparece el don.

Lo que sucede con la donación es sólo un ejemplo entre múltiples experiencias sociales, un ejemplo de la metalepsis inherente a todo acto social y a la constitución comunitaria en sí misma. Blanchot es constitutivamente metafórico, recuérdese la ambigüedad que intitula *Le pas au-delà*: el paso más allá, el no más allá. De la misma manera, lo comunitario se funda, a la vez, sobre dos sentidos contradictorios: sobre lo más y lo menos común "si tenemos, al principio de la comunidad, el inacabamiento o la incompletud de la existencia, tenemos ahora, como la marca que la eleva hasta el riesgo de su desaparición en el 'éxtasis', su cumplimiento en aquello que precisamente la limita, su soberanía en aquello que la vuelve ausente y nula, su prolongación en la sola comunicación que en adelante conviene y que pasa por la inconveniencia literaria, dado que ésta no se inscribe en las obras más que para afirmarse en la inacción que las persigue, aunque no logren alcanzarla".

Obviamente, estamos ante una particular "filosofía de lo político", que poco o nada tiene que ver con la filosofía política, pensada entre las formas contractuales y la lógica positivista del consenso.

Si para Hegel, teórico básico de la modernidad política, el modelo contractual

adopta la forma lógica de la síntesis y resuelve el problema de la comunidad política, para Blanchot lo comunitario se queda dentro del mundo de las antinomias y de lo neutro. *Neuter*, ni lo uno ni lo otro: "la comunidad no ha de exaltarse ni disolver los elementos que la componen en una unidad superior que se suprimiría a sí misma al mismo tiempo que se anularía como comunidad".

Hegel se encarga de la dialéctica entre la sociedad civil y el Estado. La original "política" de Blanchot prefiere explorar diversas formas de socialidad que se manifiestan al margen de un recorrido dialéctico. De ellas, pudieran mencionarse cuatro: la ya paradigmática vuelta de mayo del 68; *Acépbale*, el grupo surrealista de Bataille, un grupo-en-desastre, fundado sobre el éxtasis de una decapitación a priori; el Colegio de Sociología, una forma particular de circulación del saber; y la comunidad literaria en sí misma, fundada siempre sobre las formas seculares del secreto, sobre la comunicación de lo incommunicable y sobre la amistad: "¿Qué hay, pues, de la amistad? *Amistad: amistad por lo desconocido sin amigos*. O más aún, si la amistad apela a la comunidad por medio de la escritura, no puede menos que exceptuarse ella misma (*amistad por la exigencia de escribir que excluye toda amistad*)".

Utilizando el ejemplo de los surrealistas —paradójicamente unidos por aquello que podía hacerlos desaparecer, la guerra—, Blanchot reflexiona sobre el vínculo de la amistad y la escritura, que es la génesis de cualquier comunidad literaria. Me gustaría acercar esta experiencia a una meditación de María Zambrano sobre la generación de la revista *Orígenes*; "La Cuba secreta", sin duda el ensayo más completo sobre una forma de socialidad literaria en nuestro continente, comienza con los temas del secreto, y del reto de la amistad cercana a la comunicación mística.

Bataille, por su parte, entra en escena con una anécdota de *Le coupable*: el escritor le pide a X que lea en voz alta un pasaje de su libro. "Yo estaba demasiado ebrio y ya no recuerdo exactamente el pasaje. El mismo había bebido tanto como yo. Sería un error pensar que semejante lectura, hecha por hombres presos de la bebida, no es más que una paradoja provocadora... Yo creo que estamos unidos por estar uno y otro abiertos, sin

defensa —por tentación— a las fuerzas de la destrucción".

El secreto, la amistad y la escritura juegan la lógica metafórica de cierta "comunidad ociosa" (Nancy). No puede haber para ella una sociología sistemática, sino una retórica de lo social, un estudio de ciertos "tropos comunitarios" que no encuentran lugar en medio de las asépticas meditaciones de la filosofía política contemporánea.

La segunda parte de *La comunidad inconfesable* la dedica Blanchot a "la comunidad de los amantes". Se trata de revelar la deuda hegeliana con el amor pasión de los románticos. El filósofo alemán se aleja del tema del amor porque a su parecer no ofrece posibilidades para pensar la alteridad radical. Terminará, como ya sabemos, ontologizando el matrimonio y concibiendo una "filosofía de la libertad" enfrentada a la dialéctica del amo y el esclavo. Para Blanchot, atento lector de lo "aórgico" (Hölderlin), la pasión es justamente la que nos pone en comunicación con lo radicalmente Otro.

Suprema burla a Hegel: lo contractual amoroso será asociado con la prostitución. Un lector atento reconocerá, tras los comentarios blanchotianos a una narración de Marguerite Duras, las formulaciones que Bataille ya había propuesto en *L'erotisme y Madame Edwarda*: el amor como una particular forma de socialidad, como existencia marcada por lo paradójico.

Erótica y política de mayo del 68, deseo sin duración, comunicación explosiva y manifestación de un Decir en estado puro. Es del *pueblo* del que Blanchot va a hablarnos ahora, de una entidad social que encuentra su ajena definitoria en esa asociación, "siempre lista a disociarse, que forman los *amigos y las parejas*". El pueblo como escenario donde se manifiesta la "árida soledad de las fuerzas anónimas" (Sartre).

¿Cómo no recordar el apéndice de Paz a *El laberinto de la soledad*? Con su ensayo "La dialéctica de la soledad", Paz se sitúa en la misma línea de lo erótico según Bataille, decidido a encontrar el amor bajo la forma de aquella antigua y "aórgica" pasión romántica.

La reflexión de Blanchot sobre el amor no es una divagación al margen, sino el núcleo mismo de su meditación sobre lo comunitario. El problema inicial reaparece: lo Mismo se enfrenta a lo

Heterogéneo, a lo Otro absoluto, ahora en la figura tántrica del Amante: "La comunidad de los amantes". Este título romántico que he dado a unas páginas en las que no hay ni relación compartida ni amantes ciertos, ¿no es paradójico? Seguramente lo es. Pero esa paradoja confirma acaso la extravagancia de lo que se busca designar con la palabra "comunidad".

Es curioso este libro, estructurado como un comentario o un escolio. De Nancy, de Bataille, de la Duras. Alguien me comentaba que es la misma estructura de todos los libros de Blanchot. He creído encontrar en este *hablar desde los otros*, en esta "donación del habla", una comprobación de las tesis del libro: la experiencia comunitaria y la experiencia literaria son asediadas por una entrega disolutoria del yo que otorga una extraña luz al pensamiento. Lo más personal es también lo común a los otros, es el silencio propio. Pudor de la inteligencia. □

## La palabra vertical

por Alfredo García Valdez

- *Voces abandonadas* de Antonio Porchia, Pre/Textos, España, 1992, 101 pp.
- *Poesía vertical (antología)* de Roberto Juarroz, Visor, España, 1991, 289 pp.

Aunque el paradigma de Dios está vacante, el impulso místico y la laboriosa santidad siguen teniendo influencia sobre la conducta del hombre. El animal burocrático del siglo XX puede emocionarse con las misas de Bach y los poemas de San Juan de la Cruz, aunque haya cancelado ya en su corazón la esperanza de Dios. ¿Es posible una mística del vacío, una santidad incluso sin imperativo categórico? El recurso del Dios que se aleja, presente en el Antiguo Testamento,

o el *Deus absconditus* de Pascal, tal vez no fueron sino tempranos presentimientos de la *muerte de Dios*, que Nietzsche asentó de un modo irrevocable. Ahora bien, ¿es posible establecer una moral sin Dios, y sembrar en el vacío el árbol de las transformaciones?

Roberto Juarroz —quien halló a su Sócrates en Antonio Porchia—, es tal vez el primer poeta místico que surge en Hispanoamérica (aunque existían ya poetas religiosos, como el excelente Manuel Ponce). Sin Dios y sin Diablo, Juarroz tiene más fe en las computadoras que en las Escrituras, prefiere las demostraciones geométricas sobre los silogismos teológicos, sigue a Saussure y no a Tomás de Aquino, y ha escogido la bibliotecología a despecho de la vida monástica (sus contribuciones en ese campo son casi tan importantes como su misma poesía).

Juarroz halló en la gramática mutable las verdades que Porchia recogía en sus andanzas por los muelles, las carpinterías y los talleres tipográficos. Pensámos que es Dios quien funda la mística: ahora sabemos que el corazón humano es el factor más importante. Valiéndose de combinaciones de hipótesis que se despliegan en el silencio imantado, entrelazando sus corolarios absurdos, Juarroz articula conceptos que Porchia palpa en los objetos, las plantas y los animales, con los ojos rayados en lágrimas. El nihilismo del primero y el desconsuelo del segundo arremeten contra la omnipotencia de Dios, pero no anulan la cantidad positiva del hombre extraviada en el vertiginoso infinito.

Las *Voces abandonadas* de Antonio Porchia (1886–1968) es una compilación de las sentencias que el autor suprimió o transformó en otras, a lo largo de las sucesivas ediciones de *Voces*, su obra única, más dieciocho sentencias inéditas. Un adelanto de este librito, preparado por Laura Cerrato, había aparecido ya en *Vuelta* en junio de 1987. Las *Voces* de Porchia, reeditadas cinco veces entre 1943 y 1979 en Argentina y en Francia, caen tal vez dentro del género denominado *oráculo manual*, que se cultivó en los Siglos de Oro. La voz, la oración y el oráculo tienen la misma raíz, y un mismo ímpetu vital y misterioso. La principal diferencia entre la voz de Porchia y el aforismo tradicional está en la sintaxis, por el carácter *proferido* de aquella frente al rigor escritural de éste. Laura Cerrato dice que, a principios de los

setenta, la emisora argentina Radio Nacional abría y cerraba sus transmisiones diarias con una de las *voces*, por iniciativa de David Vogeliman, un especialista en budismo zen que tenía influencia en aquella empresa. Esta sintaxis oral, áerea, fluida, llena de aposiciones, apóstrofes y recordatorios, es la mejor aportación de Porchia a nuestra prosa, ya que borra los límites entre el habla y la escritura, entre el yo y el nosotros, entre la cotidianidad y la sabiduría.

Porchia es un vagabundo y un filántropo, un Diógenes manso que sin renunciar a la sátira siente todavía afecto por los hombres y las mujeres. En lo que toca a la metafísica, comparte con Macedonio Fernández una suerte de idealismo absoluto, que hace caber el mundo en la esfera de las sensaciones y las ensañaciones del hombre, y siente con Roberto Juarroz un oscuro horror ante la nada, el vasto océano en que están sumergidos los planetas. Pero sus vislumbres ontológicas y antropológicas son menos importantes que su moral, honda y entrañable, nacida en las raíces del corazón solitario y colectivo, con una mezcla exacta de altruismo y misantropía. La prosa castellana, oratoria y autoritaria desde Séneca y Quevedo —pasando por los Rodó, los Ingenieros y los Unamuno—, se torna aquí sincera, cordial y flexible, con una luz sobria y un vigor secreto. Henry Miller, Raymond Queneau y André Breton llegaron a admirar a este emigrado italiano, que compuso con sus propias manos la tipografía de la primera edición de su libro. "La vida es mujer", ya había decretado Nietzsche; Porchia siente amor y respeto por esta curiosa sustancia que nos ha generado, y que se mantiene fiel aún en los momentos de mayor oscuridad. Sólo se inclina ante su madre y ante las mujeres incógnitas que amó, desentendiéndose de la trulucenta omnipotencia de un Dios que acaso sólo existe en los muros de Miguel Ángel y en el dogma imperialista de Roma.

Roberto Juarroz (1925) es también autor de un libro único, la *Poesía vertical*, que ha tenido once versiones entre 1958 y 1988. La antología que comentamos —editada y prologada por Francisco José Cruz Pérez— contiene 180 poemas, más quince inéditos que corresponden a la duodécima *Poesía vertical*. Los poemas incluidos llevan una numeración corrida en cada apartado (independiente

del número que tenían por título en los libros de donde provienen), lo cual da a la antología el carácter de un libro unitario, y convierte a los once anteriores en meras secciones del cuerpo general. Así el canon de Juarroz, como el de Antonio Porchia, está compuesto por una cantidad de fragmentos que giran, se sobreponen e intercambian en torno a unas cuantas obsesiones elementales.

Entre la Primera y la Quinta *Poesía vertical*, Juarroz se muestra ante todo como un nihilista, un explorador del vacío que vuelve en cada poema con una misma conclusión desalentadora. Niega con acidez la religión, toda posibilidad de religamiento no sólo entre el hombre y Dios sino inclusive entre el significado y el significante, las palabras y las cosas, el pensamiento y la Verdad. Sin poner un nombre a su actividad, practica un ascetismo despiadado, una forma de autonegación que lo pone al borde de todos los precipicios filosóficos y morales: "Ser no es comprender" es su infesta divisa; "desheredados del centro/ la única herencia que nos queda/ está en lo descentrado". La forma que elige para expresarse es la plegaria, pero no la plegaria de Santa Teresa que funda su dicha en la certeza de que será contestada, sino una "autónoma de su destinatario/ y (que) puede dirigirse hasta a una piedra del camino". Juarroz profiere su pensamiento, como Porchia, pero no ante el corazón tierno o envilecido de los demás hombres, sino al borde del abismo donde termina el lenguaje, "con la blasfemia honda y sin cautela/ de no ser más que hombre".

En las siete versiones subsiguientes de la *Poesía vertical*, este nihilismo se ahonda, llega a la oscura madurez de un fruto de conocimiento: "Tal vez la existencia del hombre consista simplemente/ en perfeccionar el no existir"; "el ser es el resumen de la nada, el silencio es el resumen de todo"; "y el único modo de imitar algo parecido a dios/ es dejar de ser uno totalmente". Si el hombre asume la ausencia de Dios, podrá convertirse en un dios; si deja de manipular las palabras y las cosas, será un pastor del Ser, podrá vivir entre ellas como en un paraíso recobrado: "No sabemos si vivir es una debilidad o una fuerza, / pero sí sabemos que es una escritura. / Y esta escritura sólo tendrá sentido/ al bajar el cielo a la tierra". Ante el vacío y el silencio, el hombre se salva dentro de

la tienda del lenguaje, en las palabras que Juarroz revisa por el anverso y el reverso para desarticlar las trampas del uso y rellenar sus agujeros negros.

Juarroz se interesa en el existencialismo, el positivismo lógico y la filosofía del lenguaje, aportando opiniones propias desde el peculiar punto de vista que le presta su oficio de poeta. Se entrega al ejercicio puro de pensar, como una disciplina moral que le permite atisbos en el campo de las verdades puras, si acaso éstas son posibles. En el fondo, tal vez es un platónico en estado de caída, alguien que compulsula el azar desde la lógica de las computadoras y ha leído bien el *Cratilo*; sin nombrarlo, en sus poemas se presiente oscuramente un *Topos Uranos* detrás del muro de la nada. Su poesía aspira a lo vertical, al salto con pértiga para trasponer la pared donde el hombre escribe y borra sus palabras, eslabo de un lenguaje que se despliega en el tiempo. El ascetismo de Juarroz, como el de Porchia, aspira a la fraternidad en el espacio del corazón, donde las palabras asientan su volumen reposado. Esta es su arte poética: "toda música está hecha de miradas(...). Tal vez mañana encuentre una palabra/ que ya no mire hacia ninguna parte/ y que tampoco parpadee. / Una palabra que se deje mirar". Con términos desnudos de manra y de plegaria, los poemas de Juarroz giran en el orbe de una música secreta, se abren hasta albergar la quietud del sentido absoluto, del silencio que contiene todos los significados. □



Germaine Richier: *Crucifijo*, 1950

## Casa del nómada

de Tomás Segovia

por José Homero

• Editorial Vuelta, México, 1993, 215 pp.

En *Casa del nómada*, Tomás Segovia propone una poética sustentada en el cuerpo y el desarraigo como trasunto de una condición ontológica. Las resonancias de un estado nómada no sólo atraviesan la geografía, apuntan una ética y una estética. Segovia asume que vivimos a partir de una escisión manifiesta en la distancia entre nosotros y el mundo, entre el sentido del universo —si alguno posee— y el que nosotros le endilgamos y, por supuesto, nuestra persona no es sino una suma de desarraigos, heridas, fracturas y una perpetua nostalgia por desleerse en otro cuerpo —el de la Madre, el de la Amada, el del Hijo.

La separación se traduce en una orfanidad y en una herida. No podemos acercarnos al mundo y el paisaje que motiva al poeta aparece siempre como un paisaje que revela un universo ensimismado, ajeno e indiferente. Más que una oposición se traza aquí una coexistencia de órdenes espaciales: arriba y abajo sin que haya penetración entre ellos:

El cielo aquí habla a solas  
Sin pausa y sin cansancio  
Desnudo y con los ojos idos  
Vocifera inaudible en sus barbas azules  
Su luminosa historia delirante

Nada me dice de eso  
Aquí abajo no cae ni una palabra  
De su transparencia  
Todo sucede arriba

Sentimiento sublime y también inefable; sobre todo, desgarramiento por no poder acercarnos al mundo. De ahí que de la conciencia de una distancia —la

noción del abismo— entre el cielo y la tierra se pase a una pregunta sobre el destino y la existencia; en la ecuación el abismo redundará en la separación entre el poeta y la vida retomando el lamento moderno de la verdadera vida siempre ausente.

El lenguaje diario sólo se acerca al intercambio permaneciendo dentro de límites restringidos. Segovia no renuncia a la paradoja implícita en el reconocimiento de la imposibilidad del lenguaje para trascender sus límites y en desplegar o en buscar remontarse sobre ellos pero lo hace sin confiar en que mediante el lenguaje podamos penetrar más allá del universo humano. Segovia renuncia voluntariamente a toda metafísica (véase el —espléndido— tercero de los "Sonetos votivos") y establece su visión dentro de sus límites como individuo. Por ello su aspiración a penetrar en el Misterio —como con precisión decían setenta años atrás— se funda en un lenguaje alimentado por el azar y la impureza. Una lengua "bárbara" que incorpora el silencio a su decir a fin de trascender los conceptos y un discurso lógico. Se trata de una lengua de nómada, "Un lenguaje de huellas/ Corporal y movable y sin sentencias"; "Un lenguaje no siempre más difícil pero sin rectitud/ que vuelve a las esquinas para hablar a quien no habla", a través del que, acaso, sea posible desbordar los mufones de las letras y ver el silencio. Bosque de símbolos. De la sinestesia a la paradoja se trata de reunir los opuestos para trascenderlos y oír en "La escucha donde es dicho/ Lo que ninguno dice/ Lo que toda intención ya desfigura".

La apuesta por el desarraigo y la intemperie no sólo se traduce en una ética de vida, se afirma en la escritura del cuerpo sobre el otro cuerpo —el ausente— que Segovia ha emprendido en su poesía. Poeta del deseo y de la ausencia, en *Casa del nómada* Segovia persigue una escritura sin límites que aprehenda los accidentes de la entonación. Me gusta la aventura de Segovia, incluso su aire *demodé*, en tanto se inscribe decisivamente como una voz del cuerpo que busca vertirse en los pliegues y afirma su insularidad aunque nostalgia haya siempre del Otro:

Necesitas un ritmo  
Sólo con tiempo de la carne  
Se la de Carne al tiempo

## Raz de Marea

de José Luis Rivas

por Víctor Sosa

• Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

La pérdida de mundo y la concomitante construcción de un cuerpo sustentado en el lenguaje caracterizó a la experiencia poética moderna. Concretamente, a partir de Mallarmé el discurso poético se construyó sobre una ausencia, un vacío, un blanco referencial. Esta ruptura o corte umbilical con el universo fenoménico —es decir, con ese "libro mágico" de la Naturaleza que había sido fuente y referencia obligada hasta el Romanticismo— le imprime a la escritura poética moderna características singulares: por primera vez el lenguaje se contempla a sí mismo, estrena cuerpo y descubre sus zonas erógenas; también sus capacidades —femeninas— de reproducción y creación autónomas (*creacionismo* en la escritura de Huidobro), desligadas ya de cualquier gesticulación mimética o condicionada por el mundo exterior. En ese contexto, el cuerpo se hace forma, dibujo, danza del significante enamorado de su figura. Pero esta situación encierra una profunda paradoja: ante un mayor grado de materialización de la escritura, mayor será su soledad con respecto al mundo —ese mundo sustituido, *sacrificado*— como Eurídice— para que la obra asuma su lugar y encarne. Esta paradoja —a mi modo de ver— carga de un singular sentido trágico a la vanguardia: el destino de ésta se cifrará en la pérdida —primero del mundo y después de la propia palabra— y al igual que Orfeo en el Hades, no le estará permitido mirar hacia atrás.

José Luis Rivas (Veracruz, 1950) es un poeta que sabe mirar hacia atrás. Y mira para *recuperar* — porque, fundamental-

mente, estamos ante una poesía que enfatiza la recuperación del objeto sobre la posible invención del mismo. Ya no se trata de fundar, se trata de restaurar, y al hacerlo, se pone la palabra nuevamente en su lugar: ésta vuelve a referir el mundo, se instrumentaliza y se refina de significación. Hablé de recuperación y restauración porque es evidente que Rivas no es un poeta ingenuo. La relación dialógica que mantiene con los mejores momentos de la modernidad es contundente y no deja lugar a dudas, me remito a uno de sus trabajos de mayor peso, *Tierra nativa* (1982), donde Rivas recurre a la paráfrasis, al diálogo intertextual con *The waste land* de T. S. Eliot —uno de los poemas con mayor poder gravitatorio que nos ha legado la modernidad. Ese diálogo también se prolonga en otras voces —Saint — John Perse, por ejemplo— pero la preocupación fundamental de Rivas recae —como ya dije— en la recuperación fenoménica del mundo, que pasa necesariamente por esa zona de alto voltaje perceptivo llamada infancia. La infancia personal del autor que, por otra parte, se desdobra en la infancia arquetípica del lenguaje aún inmaculado. Se diría que mundo y palabra dialogan por primera vez, dada la potenciación alcanzada por ambos componentes. Palabra y mundo se festejan en Rivas, como en un reconocimiento mutuo, como en una reconciliación filial largamente esperada. Por otra parte, leer a Rivas es retomar la saludable práctica de consultar el diccionario, con la misma pasión que experimentaría un entomólogo al descubrir un espécimen nuevo, olvidado o en vías de extinción. Y esto es significativo ya que las palabras, al retornar a su función operativa y referencial, arriesgan una pérdida de peso, un adelgazamiento próximo a la transparencia producto de su refundacionalización. No es el caso de Rivas, y no lo es porque éste tiene muy en cuenta la musculatura del lenguaje. Las palabras son minerales que transpiran; porosas, poderosas, son piedras; nunca ideas sino cosas: son cuerpo que canta. La actitud de Rivas es una actitud inclusiva: no hay nada que quede fuera de ese flujo fenoménico llamado Naturaleza; el poeta vuelve a leer en el "libro mágico" pero ahora el lenguaje, la palabra, también se personaliza en esa lectura, se sabe juez y parte en el gran escenario del mundo. La naturaleza, entonces, vuelve a ser



madre dadora y creadora, y la madre —madre carnal del poeta— deviene naturaleza, algoritmo de un orden mayor que bien podríamos llamar cósmico:

Mi madre esparce granos de mostaza  
En el jardín  
Para que cunda la buena suerte

Hablo de la mujer de senos duros y tibios  
Fragantes y tersos como cáliz de begonia  
La mujer de ojos melancólicos y dulces

La que sueña en la tarde  
Acodada en el barandal  
de cara al mar

Todo participa del orden natural en la escritura de Rivas. Si hay milagros —y claro que los hay— se debe más que nada a la atención, a esa capacidad de recepción del yo hablante que recupera el instante y lo detiene, singularizándolo en la cadena ininterrumpida del acontecer: un pájaro que anida en la cuchara de la alacena; el descubrimiento de unos senos incestuosos; el bramido del mar. Todo se carga de sensualidad y desce. No hay culpa en la escritura de Rivas, por eso la muerte tampoco se ve como castigo: es otro estadio de este mundo pleno de prodigios: "El miedo es la antecala del milagro, el anfiteatro/ donde impensados cadáveres se abrazan, besan y copulan." Y tampoco hay nostalgia en esta escritura. No la hay porque todo acontece en un espacio recuperado —insisto— donde palabra y mundo se homologan. Ante la nostalgia del origen perdido de gran parte de la poesía moderna, Rivas sonríe; sabe que el origen se construye con la mirada —sabiendo mirar— aquí y ahora, en un paraíso presente que no cesa. Dije más arriba que la actitud de Rivas es inclusiva —integradora—, debo agregar que también es una actitud compasiva —en el sentido de amor y respeto hacia todas las cosas creadas. Ese panteísmo lo aleja de la imprudencia cientificista de tipo cartesiano y lo asimila a cierta zona de la tradición romántica y, sobre todo, a una auténtica actitud ecológica, frente a la imparable algarabía depredadora de la especie.

*Raz de marea* —que integra casi toda la obra poética de Rivas— nos descubre en su conjunto la profunda coherencia interna que rige este ejercicio de lucidez celebratoria. Celebración nupcial entre

palabra y mundo, entre pájaro y canto. Reconciliación final de la materia. □

## La casa del ahorcado

de Luis Arturo Ramos

por Christopher  
Domínguez Michael

• Joaquín Mortiz, México, 1993, 232 pp.

Entre los novelistas de su generación, Luis Arturo Ramos (Minatitlán, Veracruz, 1947) es uno de los que escribe con mayor empeño y paciencia. Ramos no escapó a la tentación experimentalista (*Violeta-Perú*, 1980) ni dejó de pagar su cuota a la escuela de Sergio Galindo en *Intramuros* (1984). A partir de *Éste era un gato* (1988) puede hablarse de la suya como de una voz madura, y *La casa del ahorcado*, la más reciente de sus novelas, parece confirmar la pertinencia de su desarrollo narrativo.

*La casa del ahorcado* es una novela bastante divertida —lo que en México no es fácil ni frecuente— y un texto sustentado en la reflexión existencial. Luis Arturo Ramos dedica su cuarta novela a un tema que la ansiedad por revolucionar la vida cotidiana, hacia nuestros años setenta, dejó pendiente: la sexualidad masculina. Con la excepción de Héctor Manjarrez, los narradores de esa generación evitaron la exploración del amor masculino, divididos entre la hegemonía del discurso feminista (y su penosa y obligada aceptación) y la aparición de una literatura abiertamente homosexual. Luis Arturo Ramos ha escrito *La casa del ahorcado* para saldar esa asignatura pendiente, contando la historia de un padre de familia que cumple cincuenta años y se enfrenta a las primeras manifestaciones del climaterio.

Ramos enfrenta la cuestión desde las primeras páginas y advierte que

idealizada hasta místicas alturas o minimizada a la mera eyaculación precoz, la sexualidad de los varones ha sido siempre un asunto inaprehensible para la inteligencia y la intuición de las mujeres. Descalifican, por ejemplo, la capacidad de contención masculina; para ellas, todo hombre es encamable puesto que no sólo está impedido de reprimir su libido, sino que su sentido del gusto y de la estética (que tal vez nunca existió) se ha desgastado con el paso del tiempo y la mala práctica.

Tras esa manifestación de beligerancia masculinista, Luis Arturo Ramos decide banalizar las peripecias de su protagonista, abrumado por la eternidad del matrimonio y las rutinas de una doble vida que lo conducen a asistir a un improbable capítulo de Adúlteros Anónimos. Enrique Montalvo (ese es el nombre del héroe en *La casa del ahorcado*) es un hombre superfluo que busca aplazar tanto la impotencia sexual como la mediocridad material a la que se enfrenta al cumplir la onomástica del medio siglo.

*La casa del ahorcado* sería únicamente una novela costumbrista si no fuera por el brillante contrapunto que Ramos introduce al promediar la narración. Se trata de una simpática aventura atribuida al suegro del protagonista, un doctor mexicano de tendencias nazifascistas, que logra apoderarse de la *lugger* supuestamente utilizada por Hitler para suicidarse. Este episodio, hábil parodia que recuerda *El complot mongol* de Rafael Bernal, complica favorablemente la apuesta narrativa de Ramos. La pistola del Führer otorga una doble dignidad retórica a *La casa del ahorcado*. Ramos conecta su texto con otras novelas mexicanas con episodio nazi (*Morirás lejos de Pacheco*, *La difícil costumbre de estar lejos* de J. M. Pérez Gay y, parcialmente, *El desfile del amor* de Pitol), aunque sus intenciones evaden la metáfora histórica. Lo que Ramos pretende —y en este caso la obviedad no va en demérito del resultado— es homologar la obsesión del suegro por la reliquia del III Reich, con la de su atribulado nuero por su pene exhausto. Por otro lado, el interés del autor por las intermitencias históricas es la base de *Éste era un gato*, novela que registra la ocupación de Veracruz en 1914.

Luis Arturo Ramos hizo bien en banalizar el dolor masculino de su personaje, elección que le permitió escribir una

novela que escapa a la solemnidad de quienes se empeñan en sacralizar esa dorada juventud que tuvo su gran hora hace precisamente veinticinco años. Ramos prefiere reírse de una vida sin gloria, pues el propio Enrique Montalvo sobrelleva el climaterio con una alegría contagiosa, la misma con la que pretende defraudar al hospital en que labora, traficando con envases médicos. Sin embargo, al finalizar *La casa del aborcado*, Ramos confundió banalidad con vulgaridad, cerrando su libro con una afirmación vitalista que estropea, por la facilidad con la que el autor cede a la tentación del final feliz, el conjunto de una novela bien lograda. Contar la vida de un hombre sin atributos no implica concluirla con un desenlace superfluo. *La casa del aborcado* narra una historia tan ordinaria y única como todas aquellas regidas por las insondables leyes del mundo del sexo. □

## Entre el Río Perla y el Nazas

de Juan Puig

por Javier Cabrera

• Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, 316 pp.

Juan Puig nos ofrece una obra oportuna. *Entre el río Perla y el Nazas: La China decimonónica y sus braceros emigrantes* aparece en el momento en que la inteligencia del mundo sigue celebrando ese "triunfo de la razón" que es la recuperación de la Historia abierta, de esa Historia libre de cadenas ideológicas que no tiene designios propios. Contrariamente a lo que pensaron quienes hicieron de la Historia una religión, o quienes desde el ultraneoliberalismo condenan hoy a la Historia a una muerte prematura, aquella se revela viva, cambiante y rica. No es extraño entonces que algunos

acontecimientos vinculados a la matanza de braceros chinos aparezcan como familiares o muy próximos a nuestra experiencia cotidiana. Así, los esfuerzos de las potencias coloniales por abrir los puertos de China y Japón al comercio mundial a finales del siglo pasado evocan, más allá de justificaciones o juicios de valor, los actuales intentos del mundo industrializado por integrar a las naciones "periféricas" al mercado global; la guerra del opio, esa infamia lucrativa sustentada en poderosos intereses políticos y económicos, aparece como un antecedente cercano de los actuales problemas del narcotráfico; y qué decir de la odisea misma de los braceros chinos en busca de mejores oportunidades de vida en el Nuevo Mundo tan emparentada con los acontecimientos recientes en las costas de California. Estos temas, desprendidos de sus circunstancias muy particulares, hoy forman parte importante de la agenda universal del nuevo milenio.

Esta obra de Juan Puig (México, 1949) no es, ni podría serlo, un simple ejercicio historicista. Su lectura, hoy día, nos lleva de manera inevitable a una de las ideas centrales del pensamiento popperiano: "nada está resuelto para siempre". Por ello, los acontecimientos ocurridos en mayo de 1911 no se quedan congelados en su pasado remoto. En la medida en que el lector se adentra en los seis capítulos que conforman este texto empieza a preguntarse si acaso ochenta años después de los acontecimientos narrados los fantasmas no rondan aún entre nosotros. Ahora que el fin de la Guerra Fría ha liberado muchos problemas a su dinámica histórica original se hace no sólo inevitable, sino necesario, practicar la contraposición entre pasado y presente; más aún cuando los acontecimientos mundiales nos muestran sus grandes dotes para abrir las viejas heridas. Si no, que lo digan los habitantes de la antigua Yugoslavia. En estas condiciones se magnifica el papel del historiador como un estudioso de la condición humana y de sus obras pero también, y muy especialmente, como verificador de los conceptos y valores de su propio tiempo.

Los braceros chinos, esos "feos, ateos, viciosos y sucios" a los que la desinformación occidental de principios de siglo se encargó de convertir en prototipos de la "barbarie asiática", con ser las víctimas de este drama, no resultan sus únicos protagonistas. Víctimas y verdugos

convergen en Torreón como símbolos de una doble violencia: la individual, nutrida en la frustración personal, y la social, alimentada por siglos de injusticia y discriminación; ambas harían explosión en el escenario complejo, amplio y contradictorio del México de principios del siglo xx. Con gran profusión de datos y un impresionante acervo documental, Juan Puig se encarga de exponer ante nosotros los pasajes diversos que, como estaciones obligadas, señalan ese itinerario fatal que se originó en China para concluir en el norte mexicano: del Celeste Imperio, hundido en sus graves contradicciones internas y en el conflicto con las potencias de Occidente, a la California norteamericana de la expansión territorial y la fiebre del oro; del México porfirista, poco seguro de sus propios recursos humanos al grado de promover la inmigración extranjera, a la ciudad de Torreón, maderista de corazón y en auge económico.

A pesar de lo minuciosamente preparado que aparece el destino final de los braceros chinos, no deja uno de sentir que en esos acontecimientos algo tuvo que ver el azar. Cuando las fuerzas maderistas de Benjamín Argumedo y Sixto Ugalde hicieron su entrada en Torreón, en medio del clamor popular, su objetivo no era atacar la "próspera y numerosa" colonia china, sino asegurar el control de la plaza. El hecho de ser notorio en un entorno de "menesterosos" puede considerarse, en sí, como una forma de azar. En la vorágine de la revolución maderista la comunidad china era un mero elemento accidental. El asesinato de cientos de seres humanos —la referencia racial debería ser meramente anecdótica— resulta tan contingente e irracional como el acto de aquel que sacia su sed de venganza asesinando un perro que cruza su camino. Fue, en todo caso, un acto de crueldad casual pero no excepcional en el amplio escenario bélico de la Revolución Mexicana; un acontecimiento que, aunque menos conocido en sus detalles, es tan brutal como el narrado por Martín Luis Guzmán en "La fiesta de las balas".

Con palabras lapidarias resume Juan Puig toda la inútil crueldad de aquellos hechos: "Y el pueblo menesteroso, la gente de las manos empapadas en sangre, había ganado apenas la ventaja de no disputar con extraños la pobreza de siempre". □