

Fraguas

LIBROS

CHRISTIAN PEÑA / <i>El síndrome de Tourette</i>	106
YAXKIN MELCHY / <i>Los poemas que vi por un telescopio</i>	106
HORÁCIO COSTA / <i>Fracta</i>	110
SERGIO OLGUÍN / <i>Oscura monótona sangre</i>	112
IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO / <i>Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959).</i>	114
FERREIRA GULLAR / <i>Animal transparente</i>	117
VÍCTOR CABRERA / <i>Wide Screen</i>	117
GESUALDO BUFALINO / <i>Museo de sombras</i>	118
ADOLFO CASTAÑÓN / <i>Viaje a México. Ensayos, crónicas y retratos</i>	118
LUIGI AMARA / <i>A pie</i>	119
HÉCTOR DE MAULEÓN / <i>El secreto de la Noche Triste</i>	119
SAMANTA SCHWEBLIN / <i>Pájaros en la boca</i>	120

DOS CALAS EN LA POESÍA MEXICANA QUE VIENE



CHRISTIAN PEÑA
El síndrome de Tourette
Mantis Editores-Consejo
Estatad para la Cultura y las
Artes de Nayarit, 2009. 81 pp.



YAXKIN MELCHY
Los poemas que vi
por un telescopio
Fondo Editorial
Tierra Adentro,
2009. 110 pp.

JORGE ORTEGA

I
 Desde el siglo XIX la prosa ha sido una de las investiduras de la lírica, tan así que podría afirmarse que ya ha conseguido en poesía la reputación canónica del verso. Sin embargo, hay que admitir que éste sigue siendo el principal factor de identificación visual del género, pese a haber perdido ya su monopolio de dominio formal en el ramo. Eso sí: podrá desaparecer el verso, mas no el ritmo; podrá derogarse la acentuación silábica del metro, pero no la frase, esa marcha hacia enfrente (*provorsa*) a la que se refirió Valéry al comparar poesía y danza. *El síndrome de Tourette* (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit, 2009), de Christian Peña (ciudad de México, 1985) encarna a su manera este dilema, que se resuelve a expensas de una cadencia que pactan los encabalgamientos de un verso libre y la continuidad de la prosa, amasando una música de alternancias de prosodia y forma textual. Lo

atractivo se halla en la propensión metaliteraria, traducida en una dicción poética que toma conciencia de su realidad, esto es, de sus potencias y limitaciones: crítica de poesía desde la poesía. Es preciso añadir que este interés va acompañado de una finta de risibilidad en la que se percibe la intención de conferir un giro inusitado a una de las proposiciones axiales de la metafísica cristiana: “En el principio era el verbo/ y luego nadie supo qué decir./ O quizá todos dijeron tanto que era imposible entender,/ prestar oído a la voz ajena”, empieza diciendo el apartado inicial, de título homónimo al del volumen. En las otras dos secciones, “Gelsomina” y “Agujero negro”, destaca también el señorío de la prosa, aunque en la última apareada con poemas en versos de variada longitud que mantienen con las fracciones prosísticas un nexo intratextual, rasgo común a los dos poetas abordados en este apunte.

Pues bien, apelando al epígrafe liminar del neurólogo Oliver Sacks, el síndrome de Tourette “se caracteriza por un exceso de energía nerviosa y una gran abundancia y profusión de ideas y movimientos extraños: tics, espasmos, poses peculiares, muecas, ruidos, maldiciones, imitaciones involuntarias y compulsiones de todo género”. No es casual por ello que el largo poema que inaugura y da nombre a la publicación comporte una saturación de perspectivas elocutivas en la que un *yo* y un *él* conducen un altercado sobre la pertinencia de lo poético y la viabilidad de refundar la modernidad, las permisiones de la *avant-garde* vueltas lugar común al cabo de casi una centuria

o, lo que es lo mismo, tragadas por la tradición. *El síndrome de Tourette* fuerza esta diatriba y la colma de opciones que acto seguido son interpeladas por las personas del verbo. Christian Peña somete a examen la posibilidad de continuar oficiando desde el yo lírico consagrado desde el romanticismo y, en su defecto, afianzar la tribuna de la tercera persona del singular en la cual pueden caber los clamores del mundo: el del Génesis y el de César Vallejo, el de Nietzsche y el de Freud, el del purismo y sus contrarios, el del arte y el de la ciencia. Con una tesis que remite a la de Eduardo Lizalde en *Cada cosa es Babel* (1966), Christian Peña apuesta por un programa en el que el poema es un espacio laico y secular electrizado por los entrecruzamientos de lo endógeno y lo exógeno, la predisposición individual y la fecundidad creativa detonada por las provocaciones de lo ya escrito. El final del texto lo constata: “Por qué empecé diciendo: En el principio./ Si no sé en qué principio era, ni de qué hablaba”. El itinerario poético de “El síndrome de Tourette”, poema, representa la desesperada, fatigosa y no por ello poco chispeante búsqueda del punto de mira desde el cual narrar con singularidad, de cara a las enconadas inercias del género sin prescindir de su intrínseca dosis de ensimismamiento. “Quiero otra lengua./ Quiero correr hasta borrar mi sombra”, anota Christian Peña a modo de estribillo en otro de los goznes del citado texto.

Más legible y menos frenética es la sección intermedia, “Gelsomina”, uno de cuyos aciertos es el moderado lirismo que adereza el relato subyacente a las veinticuatro prosas de múltiple tamaño que lo componen. Lo mismo que en *Y2K* de Mario Bojórquez y *Pastilla camaleón* de Julián Herbert —dos

poemarios recientes que comportan rasgos similares al de Christian Peña— se aprecia en “Gelsomina” una progresión de eventos en el tiempo, un deslizamiento espacio-temporal en el que el sujeto poético o los personajes literarios no permanecen en idénticas condiciones en un vago recuadro abstracto, sino que mutan o se movilizan desplegando consigo una narración con sustento en la realidad objetiva, concretamente en los entendidos de la vida en pareja. Es también el caso del segmento “Dueña del África (romance)”, de Julián Herbert, y de prácticamente todo el trasfondo vital de *Y2K* de Mario Bojórquez, colección de poemas carentes de título que constituye un indivisible espectro de intensidades amorosas. “Gelsomina” sublima —con episodios de velada ternura y sensualidad luminosa— el cúmulo de rituales domésticos, hallazgos cotidianos, vaivenes anímicos y crisis existenciales que bordan el cañamazo de una trama de amor presuntamente transitoria entre dos seres que se admiran y comparten gustos e ideales, unidos por la atracción recíproca y la complicidad de la utopía. Christian Peña resarce la figura del saltimbanqui para intentar el retrato de Gelsomina, la musa, esbozando un microclima que se alimenta tanto del cine de Fellini como de la pintura de Picasso, del arte naif y de una leve sugestividad coreográfica; y, en la sinergia de las taxonomías líricas, de la albadá provenzal. Amalgama, pues, de materias y categorías. Se trata de una secuencia de frescos y vivaces capítulos sometidos a una temporalidad que viene a reiterar el carácter finito de la pasión humana: “Hoy dormimos juntos, el ángel harapiiento del amor nos persigna y no sabemos cuánto habrá de durarnos el verano”, remata el poeta. Finalmente “Agujero negro”, tercer apartado

de *El síndrome de Tourette*, redondea el volumen con un esquema alternante. Poemas en verso y en prosa, ubicados los segundos en la parte inferior de la página, avivan la pretensión de una propuesta visual, pasando la estafeta de la experimentación gráfica a un coetáneo suyo, Yaxkin Melchy, quien desarrolla una poesía en la que la plasmación del texto —potenciando la mayor cantidad de recursos editoriales y tipográficos— juega un papel esencial como elemento de significación poética. Por lo demás, “Agujero negro” es un poema de sutiles resonancias ontológicas donde, invocando el *somnium imago mortis*, pasado, presente y futuro ceden, lo mismo que en *El Aleph* borgiano, a la quimera del conocimiento absoluto —como en *Muerte de cielo azul* (1936) de Ortiz de Montellano, *Muerte sin fin* (1939) de Gorostiza, y “Canto a un dios mineral” (1942) de Cuesta. Escribe Christian Peña: “El tiempo y el espacio naufragan/ en la oscuridad del agujero./ Todo cae dentro de esa boca sin fondo y sin palabras”.

II

Justo donde concluyen los planteamientos de Christian Peña comienzan los de Yaxkin Melchy (ciudad de México, 1985), Premio de Poesía Elías Nandino en 2009 y uno de los más reveladores exponentes de la generación del Terremoto, como podría denominarse ahora, cinco lustros después, a un grupo de poetas nacidos el año del trágico sismo de 1985 y que en virtud de tan definitivo hito del México finisecular se antoja pensar que pudiese haber empezado a asumir simbólicamente desde esa fecha un futuro nuevo estadio de la poesía mexicana marcado por un canje de piel en los modos de comprender la escritura de poesía y la cultura que suele ro-

dearla. *Los poemas que vi por un telescopio* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 2009) ha sido fraguado por un joven poeta, Yaxkin Melchy, que no ha optado por estudiar la carrera de Letras sino la de Diseño Industrial, como si el orden ascendente protagonizado por tal promoción implicara inclusive un viraje en las preferencias de formación profesional de sus integrantes, decreta indirectamente la obsolescencia de un currículo y favorece en consecuencia la interdisciplinariedad basada en la alternancia de la creación poética con un adiestramiento en ámbitos del saber y del quehacer laboral no completamente relacionados con la literatura. El fenómeno se ha presentado en otros autores mexicanos, pero no deja de resultar curiosa la coincidencia de intereses en el hecho de licenciarse en Diseño Industrial y concebir un libro de poesía que hace de la exploración del cosmos interestelar una metáfora de rastreo de lo poético inusual que, por razones de esta índole, esconde una reconsideración del lugar de la poesía. Para Yaxkin Melchy la poesía está hoy en otra parte, no en el trillado sitio de las preconcepciones, sino en la galaxia de otras prácticas y suposiciones. Imposible, pues, dissociar el universo que supone *Los poemas que vi por un telescopio* y el perfil de su autor de la curiosidad científica y la destreza tecnológica de las recientes generaciones, pero lo cierto es que el volumen de Yaxkin Melchy ratifica esta impostergable vocación de fuga de la novísima poesía mexicana respecto de la cultura del canon histórico. Melchy pone los ojos no en la Tierra, sino en el cielo, lo que se interpretaría como una drástica mudanza de visión poética, o bien, un colocar la mirada en un foco opuesto al predecible. “Este libro forma parte de *El Nuevo Mundo*”, reza el verso-poema que cierra el poe-

mario. Yaxkin Melchy afirma regirse por un criterio inédito normado por el desinhibido empleo de todo tipo de recursos tipográficos, visuales y no totalmente alfabéticos. Su textualidad es una hipertextualidad; una potenciación de tácticas gráficas y textuales que expresan un sano contrapunto entre la hechura habitual de la poesía literaria y la poesía visual, más cercana a los latidos de la vida contemporánea.

No es gratuito el epígrafe de Vicente Huidobro al inicio de *Los poemas que vi por un telescopio*. A lo largo del libro el lector asiste a una descomposición del tejido textual en aras de un discurso que sucumbe a la sustitución de la palabra por la imagen, o bien, a la supremacía de la imagen o el efecto óptico por sobre el poema en tanto que objeto verbal. Lo que en el chileno es glosolalia, en el mexicano poemas en rotación vertical, columnas de números, vectores, parábolas, textos justificados, centrados o cargados en cualquier dirección, onomatopeyas, marcos decorativos, guarismos, incisos, versalitas, signos e iconos, caligramas, viñetas, dibujos, fotografías, lenguaje binario. No es que se esfume la escritura: Yaxkin Melchy postula un sistema de significación —el de la comunicación visual, que convive usualmente con el vocablo— tan explícito como el alfabeto latino. Después de todo, la escritura es también un medio de transmisión ocular sustentado en la identificación de las letras. Al arrimo de la subjetividad del género lírico, *Los poemas que vi por un telescopio* propone un protocolo de comunicación poética que carece de antemano de consenso, pero que encuentra su conmovedora ambición en su radicalidad, en la “incomunicable” emotividad de lo que intenta transmitir. Sin renunciar al prestigio de la palabra escrita, el poeta pone a la vez un pie

en la legitimación de una poética más próxima al lenguaje visual que al literal y revela así la intención de trasponer la literariedad de la poesía al confiar las aceptadas convenciones del género a la contaminación resucitadora de otros códigos. En su trabajo reaparece la prosa, de manera que, como en las mencionadas publicaciones de Bojórquez, Herbert y Peña, el verso alterna con la *oratio perpetua* de la prosa. Ante estas coincidencias ya no hay que hablar entonces de las diferentes generaciones poéticas recientes que orbitan en torno a las mismas inquietudes, sino de una poesía que trasciende promociones y homologa expectativas alrededor de la ineludible solicitud de renovar los supuestos y presupuestos de la que viene. Del persistente flujo de la conciencia poética a su fragmentación, de la variabilidad de formas que acoge la prolongación de un decir poético espoleado por las circunstancias al contrapunto estético del verso y de la prosa, de la anulación del libro de poesía como un todo orgánico a la dispersión de la unidad, del caos organizado a la atomización del cuerpo textual del poema, Christian Peña y Yaxkin Melchy inducen la reinención del género lírico que debe involucrar tanto una reprogramación de la materialidad del poema como un extrañamiento de las voces enunciativas y la probabilidad de ensanchar la dimensión literaria del texto poético para transformarlo en un espacio permeable a la movilidad narrativa y el abismo conceptual de otras disciplinas literarias y artísticas. La poesía como un arte integral que digiere nutrientes de la plástica y la música, la crónica y el guión cinematográfico: horizonte de posibilidades en el que la poesía se desliteraturiza para fusionarse con las volubles geometrías de la naturalidad y la existencia. ●

DESCONCIERTO Y ASOMBRO



HORÁCIO COSTA

Fracta

Traducción de Fátima Andreu.

México, Fondo de Cultura

Económica, 2009. 239 pp.

HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

La poesía moderna tiene una consigna muy clara: provocar desconcierto y asombro; además, la tiene que cumplir por el camino más intrincado. Debido a que su característica, su herramienta, la lengua, es común a todos los hombres, el poeta tiene que reivindicar lo “dado por hecho”, una revalorización de la moneda corriente. Por esto y por su obligación de soterrar la literatura que lo precede, la tarea se vuelve un deber y un reto para el poeta; un deber ya que de eso depende que logre o no el poema, en la poesía no hay aproximaciones, un reto porque un puñado de ojos expectantes lo observa y, muchas de las veces, desea su fracaso. Sin embargo, el poeta logra su cometido y *da a luz al poema*. Así lo ha hecho Horácio Costa (São Paulo, 1954), al buscar la forma más difícil, aquella que responde a su propia expresión, que dialoga con los silencios y con las sonoridades más inusitadas, ha logrado crear una obra que deja, como los viajeros en la Grecia arcaica que arrojaban un guijarro a un montículo, la señal de un camino en la escritura.

Poeta, viajero, profesor, traductor y erudito de las literaturas iberoamericana e inglesa, como da constancia su libro *Mar*

abierto (FCE-UNAM, 1998), Costa dialoga con los poetas que marcan su identidad y les tiende un hilo conductor a través de su poesía. Góngora, Mallarmé, De las Casas, Villaurrutia, Valente y John Ashbery, todos ellos concurren y aportan algo a su quehacer poético en *Fracta* (FCE, 2009), antología personal que reúne parte de su creación finisecular, poemas inéditos y textos críticos en torno a su obra. También están presentes las distintas ciudades en las que ha vivido, ya sea México, Brasil o los Estados Unidos, todas ellas lo han inspirado durante sus largas caminatas a través de sus callejones oscuros o sus grandes avenidas, como la epónima en la ciudad de São Paulo.

Todo lo anterior confluye en su tarea como poeta de la que ya antes he hablado, el reto del poeta moderno: desconcertar y asombrar. Por medio de cada una de estas frecuencias, Costa ha encontrado los sedimentos de lo que está compuesta la poesía moderna, pero no lo ha hecho sólo a partir de la modernidad misma sino desde el mundo grecolatino, el Renacimiento, el barroco, *Los Lucíadas* de Camoens o en la poesía mexicana de Villaurrutia a Deniz. Al frecuentar estas páginas, Costa ha encontrado una línea muy clara de hacia dónde va su poesía, su propio hacer y su color personal. Al respecto, recuerdo unas líneas del poeta Tomás Segovia donde hablaba de que Víctor Hugo envolvía todo lo que escribía en un manto azul, lo cual me hace pensar en Costa y su propensión a espolvorear todo de blanco y ocre, con un polvo blanco como la cal y otro ocre como el café; así, el poeta deja constancia en su poesía de la manera en que el pasado tiene los matices de una obra de Ca-

ravaggio y simultáneamente es albeante como el irrefutable presente. No creo que sea necesario llegar hasta el poema “Acerca del retrato de Alof de Wignacourt, de Caravaggio”, ni que haya que conocer el cuadro original para experimentar estos colores personalmente; tan sólo sugeriría que se realice una lectura atenta para que estos se le manifiesten al lector. Es en este dicromatismo que se desarrolla mucho de su obra, mediante delineamientos o disparos de aerógrafo que matizan la subjetividad poética; en su obra, la memoria es ocre como el color de la nostalgia, originada en el *saudade* que tanto puede caracterizar al *fado* que se conmueve con la contemplación del tiempo pasado. Debo admitir que me tomé mi tiempo para darme cuenta de que *Fracta* es un libro triste. Ahora mismo me rondan la cabeza algunos versos de su poema cumbre “El niño y la almohada”: “Puntos y colores, cruces/ crean la historia de la almohada;/ bordadoras celosas o sin cuidado, máquinas o manos la habrán escrito,/ a la que batallas darían la lógica/ que la inteligencia solicita/ perfil de candidez y soberbia/ a la múltiple realidad”, o estos: “Y el niño mantiene, en la noche,/ los ojos en blanco y desorbitados:/ se le ha muerto el padre en julio,/ en julio pasado”. Es a través de este cristal translúcido que pasa gran parte de sus poemas y es así que funciona el misterio que provoca su poesía, la cual logra una armonización entre el poeta y su testigo o lector —como se le llama vulgarmente.

Muchos de los poemas de *Fracta* desconciertan por cierto hermetismo; un recurso que sienta cabeza en la creencia de que la poesía no tiene que ser explícita o parecer diluida. Sus argumentos se sirven

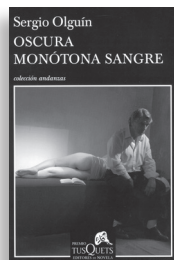
de otros medios para llegar al lector, recurren a versos que van delineando, mediante silencios, sonidos entrecortados, ilaciones entre una frase y otra, breves espasmos y fraseos que persuaden; como diría José Ángel Valente: “La poesía no sólo no es comunicación: es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto” y es Costa el que escribe en su poema “La pasión del vacío”: “ríos secretos se evaporan en un mar de dunas/ e *implosiona* la manzana de Newton en la redoma de orquídeas/ mientras la *berceuse* de la materia prosigue/ hasta la *lenta desaparición del protón de la vida*/ que ignora y considera el cuerpo en su moción/ de caída, atravesando mallas de significados”.

Es en este registro donde Horácio Costa —el poeta brasileño más mexicano que podríamos encontrar— nos muestra sus mayores despliegues de fuerza poética, de frialdad intelectual, una frialdad que arde, de eficacia en la experiencia poética, una experiencia psicológica distinta, cuyo espacio está en la superficie, como lo anuncia en el epígrafe de Ashbery, “[...] *But your eyes proclaim/ That everything is surface. The surface is what's there/ And nothing can exist except what's there.*”, tal y como lo buscaba la estética de los Contemporáneos. De hecho, *Fracta* es un claro testimonio de lo que puede ser la refringencia poética, prodigio que goza de buena vida en la poesía contemporánea en autores como Bracho, López Colomé, Deniz o Huerta, y cuyo epicentro sería Mallarmé. Sin embargo, ese “hermetismo”, no sólo no cierra la ex-

perencia, la amplía y la enriquece, la embellece; teniendo “bello” como lo definía Valéry: “aquello que desespera”.

Y es que uno no puede dejar de asombrarse cuando Costa escribe en “Satori II”: “Bermejas aunque silenciosas,/ estrechas por ende infinitas/ galerías infinitesimales, intuidas/ por un *double* (Escher, Piranesi)/ atrás de mi cabeza, huecas/ ciudades desnudas y sus montañas,/ tú entras en el Túnel Rebouças/ y de súbito el día te saluda/ *m’illumino d’immenso* en el barrio/ de Santa Teresa. Esta sucesión/ regresiva, estos entrecruces/ de razas, ideas, dobleces,/ nuestros miembros unidos, dos/ brújulas, todas las sensaciones/ imantadas: arqueo el cuello/ y muerdo mi propio torso. Es/ emergente, un estado de atención/ en aristas suspendido antes de la lluvia:/ también yo en la planicie verde,/ mojada, jamás virgen y/ somnolienta, jamás descansada:/ veo los golpes desplegarse/ capilar tras capilar, poco a poco,/ con los ojos abiertos vueltos/ hacia adentro del esqueleto, en la/ cómoda posición platónica/ de quien penetra una caverna/ —mi yo, yo mismo— mercurial,/ en la dirección opuesta de las ruinas/ superfluas, que se acumulan/ en flases de anti-luz,/ en el exterior”. Ni se puede dejar de hacer hincapié en poemas como “A Cézanne”, “Cuadragésimo”, “Lobezno” o su emblemático “Musa en Cancún” donde lleva la experimentación hasta sus últimas consecuencias y da un ejemplo —como lo hizo Paz en “Blanco”— de *vasos comunicantes* en la poesía, donde el lenguaje se desprende de la realidad para construir otra paralela. Por lo cual no podemos pasar por alto un libro como éste al cual hay que regresar a menudo, como se debía regresar a los montículos que consagraban los viajeros al dios Hermes. 🍷

EL PREMIO ENEMIGO



SERGIO OLGUÍN

Oscura monótona sangre
Tusquets, Barcelona, 2010.
192 pp.

MAYRA LUNA

No puede negarse el esfuerzo de *Oscura monótona sangre*. Su afán por ser una novela que acata los requisitos: claros planteamientos de conflicto, desarrollo y resolución; personajes objetivamente delimitados, un ambiente descrito a detalle y la historia de una caída. Sin duda estamos ante una obra arquitectónicamente bien construida. El problema es el material de construcción. Si para apostar a un premio literario es necesario sortear el riesgo que supone una creación artística, *Oscura monótona sangre* es un ejercicio de destreza. Ya bien dijo Sergio Olguín al recibir el premio: “El mayor reconocimiento es que les haya gustado a ellos”, al referirse al jurado.

Cierto, es una novela esmerada. Cada elemento está colocado cuidadosamente en su lugar: la introducción a la vida del protagonista, su inminente autodestrucción, la escisión de los mundos en los que se mueve, los ineludibles personajes secundarios y accidentales, la tensión a justa dosis y un final que conjunta estos elementos y les da cierre. Ante una obra que presenta una estructura tan celada, a la que teóricamente no puede reprobarse nada, surge la pregunta ¿es esto literatura?

A *Oscura monótona sangre* nada se le pediría si no reclamase un lugar en el arte escrito. Existen tantas novelas que no tienen mayor pretensión que la de entretener un par de noches, tal como lo hace una película alquilada. El problema de esta obra es el cintillo. De no haber recibido el V Premio Tusquets Editores de Novela, 2009, nada debería exigírsele. Mas, por estar colocada en el pedestal literario, la novela de Sergio Olguín se vuelve vulnerable. El premio se torna enemigo.

Al pretender inscribirse en la literatura, los requisitos novelísticos que satisfacen se vuelven en su contra. De entrada, el primer capítulo no es más que un seco resumen informativo que se rinde ante el lector para que conozca a Julio Andrada, el personaje principal (si no es que el único) de la historia, narra desde su infancia humilde hasta su opulencia económica, precisamente de esta manera, es decir, declara los eventos como quien llena una solicitud de empleo: “Ramírez, de alguna manera, lo había adoptado al morir su padre”. Estos antecedentes obligados preparan el terreno para justificar su futura ¿osadía?: acostarse con una prostituta joven. ¿Cuántas veces se ha contado esta historia? Desde Kawabata hasta García Márquez: ya no escandaliza un anciano que persigue jovencitas.

Aun así la novela se promulga como una obra transgresora. Reza la solapa: “... por la magnífica resolución de una trama de obsesión y doble moral, de pasión y conflicto social, en la que se ve envuelto el protagonista, un hombre dispuesto a tras-

pasar todos los límites por una relación inconfesable”.

Ni *El túnel* de Sábato merece tal descripción. Aunque a Andrada debemos darle la razón: sus hijos ya eran mayores, se había casado por culpa de un embarazo, se sentía leal a los barrios bajos de donde provenía, era un hombre mayor que *por supuesto* necesitaba del nuevo aliento que da una adolescente. ¿Alguien podría juzgarlo por lo que hizo? Pero ese no es el problema. El problema es que los límites que traspasa son los consensuales: la moral y las buenas costumbres. Sin mayor complejidad, la novela se convierte en una trillada reafirmación de estereotipos:

empresario rico e infeliz, esposa interesada e indiferente, empleados como perros fieles, prostituta ingenua y traidora. También asiente ante los roles tradicionales de género: hombre proveedor/animal pasional, mujer maternal/objeto de deseo. Y asume sin fricción las relaciones jerárquicas entre las clases sociales: jefe todopoderoso/subordinados serviles; tan serviles que se vuelven inverosímiles, como Atilio, el portero, o Teresa, la secretaria: simples caricaturas de un empleado, descritas desde el ojo del patrón.


La novela recurre a la acción como método de conocimiento; jamás irrumpe la psicología de los personajes. Y si bien es válida esta maniobra, debe utilizarse bajo cautela, pues la selección de los actos narrados corresponde a la carga de significación que envisten. Sin embargo, en *Oscura monótona sangre* las acciones, si bien engrosan hacia un fin común, no acumulan significados subterráneos. Andrada lleva



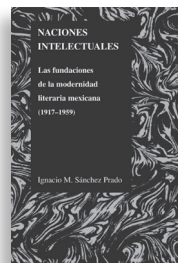
una vida ejemplar, coge con una prostituta adolescente, su hija se prepara para mudarse de la casa, coge con otra prostituta, mata a un pandillero, soluciona problemas financieros con su contador, etcétera; mas este tour no refleja la supuesta transformación que experimenta el personaje a partir de emprender sus desenfrenos (andropáusicos).

Andrada se mantiene predecible de inicio a fin. Y este es un patrón común en los personajes: a pesar de las acciones y descripciones, persiste una distancia cliché que impide su evolución. Escribe el autor: “Atilio había llegado al edificio hacía siete años y nadie tenía quejas de él... Debía tener su edad, o tal vez fuera unos años más joven. Le habían dado la baja en la policía, pero mantenía el espíritu de la fuerza. Estaba siempre atento y vigilante”. Es imposible conocer la singularidad de un personaje cuando se le receta como un ente genérico. Atilio es descrito por su utilidad. El pragmatismo y la simplificación impiden que los personajes secundarios adquieran existencia. Pareciera que el ojo que los narra también es incapaz de verlos. Habitan en un mundo donde todo es blanco y negro; la única “contradicción” de la novela es la que experimenta Andrada que, al estar tan bien justificada, sería más contradictorio que no la viviera.

Para quien goza del suspenso, la novela de Olguín no lo defraudará: la tensión narrativa impulsa a consumir ávidamente hasta el final. Sólo que, una vez consumido el atrape, no queda sedimento por digerir.

Tal vez, atendiendo a lo evidente, sería bueno preguntarse: ¿no será necedad aplicar criterios literarios a los premios editoriales? 

NACIONES INTELLECTUALES.



IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO

Naciones intelectuales.

Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959).

Purdue University Press.

Indiana, EUA, 2009. 307 pp.

Purdue Studies in Romance Literatures 47.

ANA SABAU

En un momento en que la debilidad para imaginar “proyectos nacionales” aqueja tanto al Estado como al campo cultural mexicano, un libro como *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, de Ignacio M. Sánchez Prado, se presenta como un desafío ineludible para la esfera literaria, que alcanza tanto a los escritores, como a los críticos y académicos dedicados al estudio de la literatura.

Frente a la emergencia de un cuerpo social tan fracturado como el de la sociedad actual mexicana —que quizá está en el punto álgido de su desarticulación—, resulta inminente la creación de un proyecto intelectual que imagine la posibilidad de una “nación” basada en el potencial e inclusión de la heterogeneidad social sobre la que se erige.

Sin duda, el trabajo de Sánchez Prado se inserta dentro de dicho proyecto y propone, como base para ejecutarlo, una revisión minuciosa y original del archivo literario mexicano, filtrado por la lente de lo que el autor llama “naciones intelectuales”. Bajo este concepto, Sánchez Prado designa a las producciones lite-

rarias de ciertos escritores que a lo largo de la historia han abierto desde la literatura campos contra-hegemónicos para la construcción de múltiples identidades nacionales alternas a la que propone el Estado. Desde estos espacios, como lo hace el libro, se puede pensar a la cultura mexicana, sincrónica y diacrónicamente, bajo nuevas perspectivas que se oponen al dominio de categorías planas y estereotipos culturales, como el mestizaje que contribuye a la consolidación de un discurso basado en la idea de una nación homogénea.

Sánchez Prado pone bajo la lupa al nacimiento e institucionalización del discurso nacional propulsado por el priismo, cuyos albores pueden rastrearse en la Revolución mexicana. Este evento histórico, junto con los múltiples impactos que acarreó en el espacio cultural, son el punto de origen desde el cual se desprenden no sólo los discursos hegemónicos estatales sobre la identidad nacional, sino también, y como contrapunto, la alteridad de las “naciones intelectuales” que el autor tan hábilmente detecta y estudia.

Naciones intelectuales propone una relectura sugestiva del canon literario mexicano. Pasando por las fuerzas en conflicto de los virreinalistas y los nacionalistas; el cosmopolitismo de los estridentistas y más adelante de los Contemporáneos; el surgimiento de instituciones académicas como El Colegio de México y El Colegio Nacional; hasta la lucha entre historia y mito encabezadas por los Hiperionistas y Octavio Paz en la década de 1950, Sánchez Prado reconstruye, de manera notable, el panorama intelectual y cultural de

la historia mexicana que se agolpa entre 1917 y 1959.

Esta relectura permite vislumbrar la historia intelectual desde la complejidad que supone. Sánchez Prado articula una nueva tradición que no elimina los conflictos que surgen entre los diversos proyectos nacionales que se disputan en los momentos de inflexión de la historia intelectual de México. Su propuesta de lectura deja ver cuáles fueron los centros de discusión sobre la identidad nacional, a la vez que retoma y muestra los proyectos que sostenían visiones autónomas y caminos alternos al nacionalismo institucionalizado y eran contemporáneas a las propuestas nacionalistas hegemónicas —constituidas como tal gracias a los nexos que mantenían con el Estado. *Naciones intelectuales* crea la posibilidad de ver el contraste entre un campo literario cuyo desempeño estuvo estrechamente ligado al desarrollo e institución del gobierno priista —entre los que aparecerán José Vasconcelos y después los muralistas y otros exponentes—, y un campo literario que lucha por su autonomía y por posicionarse como fuerza contra-hegemónica.

Bajo el concepto de “naciones intelectuales” Sánchez Prado re-valora el trabajo de Alfonso Reyes y Jorge Cuesta desde una perspectiva innovadora. En ambos, encuentra dos figuras de intelectual que cuestionan el campo cultural y hacen de su aportación un ejercicio crítico, que permite establecer la plataforma esencial para la autonomización del campo literario. El autor ve en las obras de ambos, más allá del contenido y la forma de la escritura que no por ello le resultan me-

nos valiosas, ciertos gestos performativos que los sitúan al margen del discurso hegemónico de su época, y mediante los cuales se erigen como intelectuales y contestatarios esenciales al régimen cultural dominante.

Naciones intelectuales es parte de uno de los debates más apasionantes que han girado alrededor del campo cultural: la autonomía de la esfera literaria respecto a la esfera pública. Dialogando con la complejidad que versa en torno al tema, este libro activa en el campo latinoamericano una discusión cercana a la que tuvo Pierre Bourdieu en relación con la literatura francesa. *Naciones intelectuales* da cuenta de la inmensa paradoja que atraviesa la autonomía literaria, de la cual tanto Bourdieu como Peter Bürger trataron en su trabajo como intelectuales. Cabe mencionar que ambos son autores con quienes Sánchez Prado dialoga intensamente.

En esta historia intelectual que el libro propone se despliega la complejidad que supone la construcción de un campo literario autónomo. *Naciones intelectuales* además de desafiar a la crítica literaria actual, de proponer una nueva lectura del canon mexicano, y de señalar la posibilidad de una imaginación nacional alternativa, muestra a través de una revisión histórica, cómo se construyó la autonomía del campo literario en México y la manera en que el punto culmen de la autonomía implica a su vez el punto más alto para el cuestionamiento político del Estado.



Sánchez Prado en *Naciones intelectuales* se da cuenta de que la posibilidad de un proyecto de nación no homogeneizante sólo puede pensarse, como lo sugiere Luis Villoro, desde un sujeto histórico que de cuenta de las fracturas sociales y culturales que se han producido en el transcurso de la historia del país.

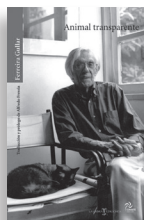
Pensando en las discusiones académicas actuales en las que el concepto “nación” ha sido desplazado por proyectos, si se quiere, menos “monolíticos” y más plurales, *Naciones intelectuales* es, como lo decía al principio, un desafío al campo literario. Este libro abre

preguntas que como académicos, críticos o escritores no podemos ignorar. Ante el *impasse* que se apodera del ámbito intelectual mexicano en relación con su incidencia en la esfera pública, resulta imprescindible posicionarse y crear nuevos proyectos y espacios contrahegemónicos para la movilización política de la cultura. Si ya no es posible pensar en términos de “nación” el desafío es enorme, y el libro de Sánchez Prado es el primer paso del camino. El estudio que el libro hace de la tradición, pensándola desde el concepto “naciones intelectuales”, muestra una semilla que ha estado latente y germinando desde el principio de la modernidad mexicana hasta hoy, y en cuyo núcleo reside la posibilidad de transformar o de reubicar el pensamiento que versa en torno al campo cultural mexicano y en relación a su proyección política en la esfera pública. ▶

Fraguas

ESTANTERÍA

POESÍA



FERREIRA GULLAR

Animal transparente

Traducción de Alfredo Fressia.

México/Monterrey,

La Cabra Ediciones/Conarte,
2009. 160 pp. Colección Azor.

La lucha corporal (1950-53), primer libro de Ferreira Gullar (1930), sorprende por la manera en que se remodela el entorno natural de la infancia a través de metáforas que ofrecen una interpretación inédita de lo que capta la mirada. Sin embargo, esta habilidad para la fanopea se convierte apenas en el arranque de una poesía que se moverá hacia el poema concreto y neoconcreto, el de compromiso social, hasta llegar a su punto cimero en *Poema sucio* (1975): a pesar de que la actitud épica enmarca el texto, hay una fuerte tensión, articulada en el uso del blanco de la página, un verso libre breve

y un diálogo con la teoría heliocéntrica a partir de los objetos cotidianos. La traducción sería impecable; sin embargo, por momentos la lectura se enrarece cuando la poesía directa de Ferreira Gullar es trasladada con términos cultos que no se corresponden con la *intentio operis*; en poemas como “Gallo gallo” el sentido de un verso se trastorna al colocar una acepción errónea de una palabra, o se socava el efecto global como en el segundo texto que abre el volumen. Conocer la obra de Ferreira Gullar nos acerca a una de las poéticas más sólidas de la segunda mitad del siglo veinte en Brasil. 🗣️

(Jorge Mendoza Romero)



VÍCTOR CABRERA

Wide Screen

Toluca, Bonobos/Conaculta
(FONCA), 2009.

63 pp.

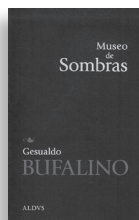
Colección Reino de Nadie.

El escenario tiene mucho en común con el verso, en los dos la medida determina el espacio en el que se acomodarán los elementos necesarios —los esenciales— para que se “diga” o se transmita. *Wide Screen*, de Víctor Cabrera, está construido bajo esta premisa. Y es que a lo largo del libro la medida es la que determina cada verso. Los poemas de Cabrera en *Wide Screen* son “una errancia que el ritmo del montaje determina”, no proponen ritmos distintos ni rupturas formales sino que están más cercanos a una poesía tradicional, métrica. Los acentos marcan el trote de cada verso. Sin embargo, es esta *errancia* lo que hace particular a *Wide Screen*, pues si bien los poemas son tradicionales en su “composición”, no lo son en lo que dicen. Como en una película vista en pantalla ancha, los poemas exageran los gestos, amplían la escena para darnos un conocimiento nuevo sobre lo antes visto. No sólo describen sino que adenda: “el ave se pregunta qué hará Caronte construyendo una barca en su tejado”. En donde Jar-musch calla y le cede todo a la imagen, Cabrera “describe” y aporta: “El hombre

no lo sabe pero intuye que también la santidad tiene sus máscaras”. Cada verso constituye un fotograma que va armando las secuencias de una película distinta, no la de Jarmusch, otra más cercana y personal, la de Cabrera. Una película que “aspira a una síntesis al menos suficiente (si bien varía de acuerdo con el ángulo de toma)”.

(Alejandro Albarrán)

VARIA INVENCIÓN



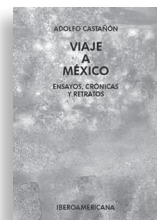
GESUALDO BUFALINO
Museo de sombras
Traducción
de Ernesto Lumbreras.
México, Aldus,
2009. 214 pp.

El caso de Gesualdo Bufalino es de una excepción fascinante. Nacido en Comiso, Sicilia, en 1921, fue, durante años, un modesto profesor y un escritor casi secreto hasta que Leonardo Sciacia lo alentó a publicar, en los años setenta, la novela *Perorata del apestado*, que le hizo ganar miles de adeptos y figurar en la mar-

quesina literaria, fenómeno que el autor vivió con reserva. *Museo de sombras* es, en el sentido estricto, su segundo libro luego de esa entrada triunfal en la literatura italiana. Un hermoso catálogo de evocaciones y estampas, un irónico comentario al margen de allocuciones sicilianas, una especie de radiografía cultural *sui generis*, un homenaje atípico al lugar de origen, a la lengua, a un pueblo contradictorio e intenso como lo es el siciliano. Dividido en secciones cuyos títulos dicen mucho de la temperatura de su escritura: “Oficios perdidos”, “Lugares de una vez”, “Antiguas locuciones ilustradas”, “Lemas y proverbios negros”, “Pequeñas estampas de los años treinta” y “Rostros lejanos” están integradas por pequeñas prosas cuya insidiosa recuerda esa otra gozosa excentricidad del mismo autor titulada *El malpensante*, publicada en Colombia por la editorial Norma. Vale la pena destacar que *Museo de sombras* es la primera aparición de Bufalino en una casa editora mexicana y resaltar también la traducción del texto a cargo de Ernesto Lumbreras. ♣

(Mónica Nepote)

ENSAYO



ADOLFO CASTAÑÓN

Viaje a México.

Ensayos, crónicas y retratos
Madrid-Frankfurt am Main,
Iberoamericana-Vervuert,
2008. 374 pp.

Peregrino en su patria, Castañón ejerce el entendimiento entre “la mirada extranjera” y el “ojo interno”. No es la coartada localista, sino la búsqueda de conjunciones lo que anima a los ensayos, crónicas y retratos. Aún más: *Viaje a México* es una reflexión acerca de la inteligencia mexicana en la encrucijada de espacios, violencias y artes. Puede ser que los viajes sean excusa para hablar de libros, y noto que lo mismo se cumple a menudo en sentido inverso. Destaco algunos de los apartados. Primero está el encuentro con la biblioteca. Don Jesús Castañón Rodríguez apadrina. La otra *parentalia*, los amigos o discípulos van siendo invocados a lo largo del libro. La parte de la crítica, *México y sus escritores*, inicia ya

en “Breve relación de cafés literarios” y “Octavio Paz: un premio para Estocolmo” que conforman *Venas encontradas*. Ambas son crónicas donde Castañón nos cuenta las costumbres de su tribu. “Travesías de José de la Colina” y “De Monsiváis a Novo: la periferia como eje” casi son apuntes de libreta en tramos cortos. “Juan Rulfo: al filo del agua quemada” o “Una presentación de la literatura mexicana para la *Nouvelle Revue Française*”, exploraciones de largo aliento. En esta colección de afinidades hemos topado con fuereños mexicanizados, a paisanos nuestros del mundo ancho y la correcta memoria que los enlaza en fina prosa: si algo caracteriza a Adolfo Castañón es la conciencia clásica. 📖

(Daniel Orizaga Doguim)



LUIGI AMARA

A pie

Oaxaca, México, Almadía, 2010

108 pp. Colección Pleamar.

Francisco Zarco —nos informa Vicente Quirarte en su *Elogio de la calle*— fue el

primer escritor que consiguió la palabra *flâneur* en un texto literario en México. Tomaba carta de ciudadanía la caminata como ejercicio espiritual sin un objetivo práctico. La marcha se convertía en danza, si recordamos la tesis de Valéry al referirse a la poesía. *A pie*, de Luigi Amara, vuelve a meditar sobre la manera en que el paseo a pie cuestiona la ciudad moderna. Se imbrican las observaciones del sujeto de la enunciación con las citas de pensadores que han reflexionado sobre el tema. Así, el texto hace explícita su composición intertextual. La observación minimalista y cerebral sobre la que Luigi Amara ha fincado su poética en libros de poemas y de ensayos bascula en *A pie* hacia las marcas genéricas del género fundado por Montaigne. Versos endecasílabos, enneasílabos y heptasílabos, fundamentalmente, son el recipiente formal en el que se vacían reflexiones de todo tipo, con una sintaxis en la que domina una misma estructura que se repite a lo largo del volumen: sujeto, adjetivo y complemento adnominal: “El túnel bullicioso/ de la introspección.” El palimpsesto que es *A pie*, ade-

más, incorpora fotografías del caos urbano. Sin detrimento del texto, en vez de poema, podríamos hablar de ensayo versificado. 📖

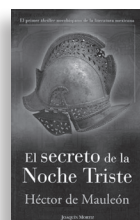
(Jorge Mendoza Romero)

HÉCTOR DE MAULEÓN

El secreto de la Noche Triste

México, Joaquín Mortiz,

2009. 211 pp.



Héctor de Mauleón se mide con los cronistas de antaño. El tesoro saqueado de las cámaras de Moctezuma, desperdigado en los puentes y el fango de la ciudad imperial, es ya legendario para 1600. Dos encuentros fortuitos, el de una pintura y un cadáver, liberan su pesquisa. El elenco: Juan de Ircio, narrador y pintor de un mundo que lo ha hechizado; Beatriz de Espinosa, bella tía del escritor; el ciego Dueñas, viva memoria incómoda; el capitán Diego Mejía, muerto andante; Arias de Villalobos, poeta metido a detective. A veces, como en farsa la pequeña fauna de obispos, conquistadores o ahorcados

aparece en los fondos (y en ellos, sobre todo, la lluvia constante, muro de agua de la ciudad empantanada). No olvidemos el regusto teatral de la época al encontrarnos con ciertos reveses del argumento, como las falsas identidades y una que otra solución abrupta. Sucesos notables: asesinatos con marca propia —la estocada Clairmont—, crímenes, amores, y antes del corto *etcétera*, especulaciones sobre el pasado anterior —la Conquista—, con un ribete picaresco. La noche sin más es ya un secreto. Una, la del 30 de junio 1520, es casi conjetural para el investigador. Ventajas para el novelista de ambición histórica: pierde detalles pero gana en versiones y mitologías. 🗣️

(Daniel Orizaga Doguim)



SAMANTA SCHWEBLIN

Pájaros en la boca

Oaxaca, Almadía, 2010. 160 pp.

Colección Mar Abierto.

Lo que impera en este volumen es la incertidumbre y la perplejidad. Aquí discurren los instantes de

un tropel de seres que de pronto se estrellan en un muro “realista” (como ocurre con los insectos que atraídos por la luz chocan contra un foco). Los relatos de Samanta Schweblin (1978) tienen la capacidad de funcionar en dos planos: podemos leer cada cuento y constatar la maestría con que trama, atmósfera y estilo se embonan para construir un mundo en miniatura; y también podemos terminar el libro con la impresión de que hemos avanzado por un túnel donde se apilan, sin darnos tregua, el hastío, la desesperación, la naturaleza nerviosa e irónica de los personajes. Esto es, un libro donde el delirio acumulativo se “siente”, sin jamás enunciarse: tarea nada sencilla, por cierto; reto que la autora libra no sólo con eficacia, sino con una inimitable frescura y una aparente inocencia que nos hace poner los pies en un terreno para descubrir que estamos frente a otro más insólito, más lúdico y delirante. Schweblin construye el imaginario colectivo a través de catorce piezas en donde, si acaso hay un punto en común (y esa disparidad

entre uno y otro relato es una de las cualidades del conjunto) sea su naturaleza hermética: la tensión, la manera de lograr que nos exasperemos y nos desconcertemos y comprendamos las direcciones subterráneas en que se mueven los personajes, radica justamente en lo que no se expresa, en lo que cada historia omite. Y cada una de ellas es veloz, apenas expresiva, eficaz y rotunda, pero no por eso se desliza en lo trivial: el conflicto humano late por debajo del equívoco, de lo extraño, de lo aparente. El miedo, la frustración, la desesperanza, atraviesan la piel de estos personajes, pero no en la forma de las obviedades ni para fijar una visión del mundo. No. Aquí no hay mensajes, ni hallazgos psicológicos, ni dramas que se atisben en la brevedad que el género demanda. Lo que hay es la expresión de un universo que se destruye con la mejor y la peor de las armas, como si los personajes supieran que basta un poco de imaginación, el objeto más cristalino y peligroso, para atentar contra uno... cuando uno así lo quiera. 🗣️

(Nadia Villafuerte)