

mayor estima en los medios de alguna ilustración, como la literatura romántica, la de fuente parnasiana, el estilo de las memorias, y hasta las socorridas imágenes de la lírica más convencional (las perlas de tu boca, los labios de rubí). Desestabilizar también los textos de la historia que quisieran enfatizar los objetos y los instantes “gloriosos” de un pasado ya irrecuperable. Desde esta perspectiva, el nuevo poemario de Achugar puede ser considerado como un contra-discurso, que logra desquiciar y dinamitar la significación y los valores originales de textos de distinta índole, para incorporar los escombros resultantes a un mensaje que quiere echarle nueva luz al pasado y, por esa vía, otorgarle un sentido menos heroico a la cotidianidad. Un clarísimo ejemplo de esa intencionalidad contradiscursiva lo tenemos en la “Elegía por Delmira Agustini”, en que el verso mismo se reconoce “Discurso para honrar tu muerte, no los versos de lirios y gigantes asombrado ante el amor oceánico;/ discurso para honrar tu muerte, la calle, el burdel, el balazo permanente”.

“La transformación de estrofas conocidas —continúa la nota de la contratapa con palabras que bien vale transcribir— y el deliberado anacoluto que las acompaña abren como una llaga el sustrato del poema en su proceso de formación. En lugar de insistir en la plasticidad de un referente explícito, el poeta primero pide desnudar la corporeidad de la oración para descubrir la tradición verbal que le da forma y estructura. De esta manera —señala por último la nota—, consolida mitos y textos prestados, pero también acentúa la identidad colectiva del hablante con respecto de sus antepasados”.

En efecto, se distingue en el libro una conciencia metalingüística —más bien metapoética— que hace al autor reflexionar sobre los materiales que intervienen en el hecho poético que lo convoca, y más aún en el modo de articularlos dentro de una estructura textual en desarrollo. Y también, por cierto, el texto resultante logra consolidar los mitos evocados, pero no por la vía de abonarles sustancia y esplendor, como podría pensarse a partir de una lectura desprevenida del comentario crítico transcrita, sino por la vía de destacar la condición mítica misma de esos discursos, la naturaleza de ficción, la base de mentira que entrañan. Contrastarlos, extrapolarlos, caricaturizarlos hace de los mitos y los textos prestados del libro un conjunto reducido al absurdo, casi un significativo vacío que nos lleva desapaciblemente a pensar en la posible vacuidad de los discursos que ahora estemos produciendo.

Esa insinuación recorre todo el volumen, y se alza inequívocamente como uno de los mayores méritos del libro. Otros son la memoria, como recurso expresivo actuante aún contra el imperio de una historia mítica, y la ternura —por uno mismo, por los de uno, por el prójimo— como un efecto de sentido nunca corroído por el ácido de una visión irónica y crítica de la realidad y la vida.

Raúl Bueno Chávez

Hernández Viveros, Raúl: *Una mujer canta amorosamente*. México, Oasis, 1984.

Raúl Hernández Viveros incursiona una vez más en el cuento con su último libro titulado *Una mujer canta amorosamente*, donde reúne cuatro textos en los que predominan nuevamente algunas de sus principales constantes literarias: los personajes populares, el ambiente suburbano, la enajenación de la clase media, el sentido del humor, la amalgama de lo cotidiano y lo fantástico. Además de estas recurrencias hay que señalar, como rasgos frecuentes de su estilo, la inseguridad de la escritura atribuida a una puntuación a veces errada que no corresponde de ninguna manera a la índole del relato, la aglutinación en un sólo párrafo de descripciones o situaciones que no inciden en la acción central sino más bien la perturban, y la contracción de ciertas ideas, medianamente esbozadas en el texto, que no llegan a desarrollarse cuando podrían enriquecerlo con significaciones más amplias. Estas “deficiencias” son, a mi modo de ver, los problemas de composición más evidentes que restan efecto a algunos de los cuentos de Hernández Viveros, que, por estas mismas disonancias, parecen proclives a producir un estado de confusión cuando lo que se pretende es más bien lo contrario.

Estos señalamientos, que me atrevería a considerar como “particularidades” de este modo de narrar, pueden resultar, sin embargo, convincentes y hasta legítimos si nos atenemos a los personajes y medios por los que tiene el autor especial predilección. Es la vida de barriada y de los departamentos clasemedios con sus prototipos humanos agobiados por la pobreza o envilecidos por el hastío. Con un estilo directo, impregnado de expresiones lexicalizadas, verificable aun en aquellos cuentos donde el signo dominante es el de la ambigüedad, como en “Los demonios de la ciudad”, Hernández Vive-

ros ha conseguido registrar el mundo amorfo de lo cotidiano, que convierte los hechos más atroces en una caricatura o una trivialidad, acorde con la penuria de los marginados o la mediocridad de la clase media. Así, con un lenguaje sin depurar, consigue precisamente neutralizar la tragedia.

Los rasgos mencionados aparecen en los cuatro cuentos de este libro, que pueden agruparse en dos órdenes según afinidades de ambiente, personajes e intención. Tanto "El aprendiz" como "El talón de Aquiles" corresponden a esa temática popular tan entrañable al autor. En el primero predomina la ambigüedad en medio de una atmósfera sórdida donde la violencia y la muerte las asume el narrador protagonista como parte integral del ajeteo cotidiano que acostumbra contemplar desde el poste de cemento de una de las esquinas del barrio. La muerte de un hombre con las "tripas" de fuera, el cuerpo "estirado y frío" de la madre y el cadáver putrefacto del tío alcohólico, tendido entre zapatos viejos, "clavos, botellas, frascos y martillos", se proyectan como episodios autónomos e inconexos propios de un fragmentarismo contenido en la perspectiva desintegrada de un personaje de edad indefinida, que lo mismo puede ser un niño que un adulto. Desde su puesto de observación el narrador capta estos acontecimientos sin pretender inferir alguna explicación o buscar ciertas relaciones entre ellos. La coherencia es más sutil pues se manifiesta en el deseo reiterado, en el curso del relato, "de poder gozar libremente la esquina" porque es el único lugar conquistado y seguro desde donde mira al mundo como una delirante incongruencia.

Como ya es habitual en él, Hernández Viveros consigue neutralizar la presencia del horror mediante un tono oral, sin crispaciones, que no duda en recurrir al lugar común y a la ironía para desmitificar la tragedia, de modo que se torne familiar y ordinaria; es decir, aceptable. Este procedimiento corresponde, en repetidas ocasiones, a la índole social de los personajes, como es el caso de "El aprendiz" y "El talón de Aquiles". La visión difusa de la tragedia es consecuente con la extracción popular de los protagonistas, que aceptan la vida como un simple trazado entre la violencia y la muerte. De ahí la naturalidad que asume el discurso narrativo cuando se trata de contar situaciones que desde otro punto de vista resultarían dramáticas.

Buena parte de este efecto se debe al hecho de optar por la escueta descripción de acciones soslayando la razón o el motivo que pudiera ex-

plicarlas. Esto más bien se deja a suponer mediante indicios poco claros o ambiguos que, de una u otra forma, participan en el desencadenamiento de actos definitivos. Un ejemplo de esta técnica es "El talón de Aquiles", que cuenta la historia de un humilde y viejo pescador que ha quedado inutilizado del pie derecho a consecuencia de una dentellada que le propinó un perro en el talón cuando lo pateaba por robarle la mejor pieza "que no volvería a pescar el resto del año". En torno a este incidente se concentra el relato compuesto por dos situaciones complementarias: una consiste en destacar el escarnio que provoca entre los conocidos y familiares la incapacidad física del pescador, y la otra, en matar al perro que lo convirtió en un hombre inválido y resentido. Pero este deseo de vengarse lo conoceremos hasta el momento en que ejecuta su plan, que consiste en atraer al perro para que coma un pedazo de pescado en el que ha escondido espinas y escamas. Cuando en el centro del pueblo el animal agonizante está arrojando espumarajos el pescador azuca a la turba para que lo rematen a palos porque está "rabioso". Así, con la inmolación de otra víctima, queda realizado este oscuro y efímero acto de justicia cuya intrascendencia está subrayada por las dos imágenes que cierran el cuento: unos niños jugando con el cadáver y el hombre devolviendo al mar la mísera pesca del día que sólo le sirvió para acabar con el perro.

Escamoteando deliberadamente otras significaciones que pudieran corresponder a un simbolismo de patente compromiso social, el narrador se concreta a mostrar la ambigüedad de los actos humanos y la ambivalencia de su ejecución, pues tanto el hombre como el perro son seres marginales que viven bajo la misma presión del hambre. El castigo de uno realiza un secreto afán de justicia por el eslabón más débil pero deja las cosas igual que como estaban.

La otra vertiente de la ficción de Hernández Viveros es la aparición de lo insólito a partir de una realidad convencional, como sucede en el relato "Los demonios de la ciudad", sin duda uno de los mejor logrados del libro. Desde la primera línea irrumpe lo inverosímil cuando Joaquín, al despertar muy de mañana, no consigue explicarse cómo es que ha dormido en una posición inversa a la acostumbra, con la cabeza en la piceira de la cama, y con el rostro pegado a los pies de su mujer. La reacción de asco que esta proximidad ha suscitado en él, la complacencia erótica en la figura de una mujer imaginada en una mancha de la pared, la impersonalidad de los objetos sin otra referencia que

manifestar la medida de la propia mediocridad y la sensación opresiva de un cambio irremediable para “ese día”, son la suma de elementos que integran la imagen de una realidad alienada, cuya connotación más significativa es la presencia ominosa del ejército recorriendo la ciudad aterrorizada bajo el toque de queda. Por eso los actos de Joaquín, desde el momento en que despierta, son tan irracionales como la violencia que desquicia a la ciudad; es el mero actuar vacío de finalidades concretas, el simple movimiento para no permanecer inmóvil en ningún sitio y alejar la desagradable sensación de estar vivo y sin libertad para elegir. De modo que mientras recorre de la mañana a la noche las calles en su auto y después a toda carrera, causas siempre ajenas interfieren en los verdaderos y recónditos motivos que lo presionan a moverse penosamente entre el congestiónamiento del tráfico, el asedio de la policía y la constante amenaza de los soldados y los helicópteros militares; motivos insolubles para el protagonista como la vaciedad conyugal, el desprecio por la esposa, la insatisfacción erótica, el temor a divorciarse.

En esta errancia por el caótico panorama urbano, descubre con indiferencia que la agresión, sea verbal, visual o física, es la única manera posible de relacionarse con los demás; y lo importante, para efectos de la narración, es que esta evidencia parece en principio no afectarlo, pues la asume sin problematizarla. Así, mientras una pandilla de jóvenes saquea un supermercado “destruido por bombas molotov y cartuchos de dinamita”, Joaquín tiene la necesidad apremiante de saborear “un plato de huevos fritos con chorizo”. Sólo al concluir el relato, cuando va a ser reducido a cenizas con una pila de cadáveres destinados a la cremación, parece haber estado consciente de la catástrofe, pues es un “acto de fe” agradece con ironía “a Dios que aún lo dejara pensar”.

Para evitar las estridencias del horror y conseguir el anticlímax apropiado, el narrador elige un tono parco y cortante que consiste en recurrir a la ironía como elemento disolvente, eliminar tropos excesivos y condensar el mayor número de acciones en el mínimo de espacio textual, minimizado por la brevedad de las descripciones y la transición brusca de secuencias. Asimismo la omisión de cualquier dato sobre el origen de la violencia, el encubrimiento de la verdadera identidad de los “demonios” que aterrorizan a la ciudad tanto como el ejército que los reprime, y el ambiente de locura colectiva por el que transita el protagonista, cometien-

do actos disparatados que lo conducen sólo a la muerte, son otros tantos aspectos que redondean esa poética del sin sentido que parece perseguir el autor desde su primer libro, *La invasión de los chinos*, mediante el acoplamiento —no siempre conseguido con acierto— de referencias o motivos que provienen de una realidad específica —a veces “típica”— y elementos que son ya invenciones literarias más personales, como conjurar el horror recurriendo al lugar común, o decantar la tensión mediante el humor involuntario, o disminuir la proporción de los acontecimientos atribuyendo a los personajes trivialidades que no corresponden a la magnitud de los hechos, o desplazar la realidad conocida por otra, omitiendo cualquier relación causal.

Con el último texto que le da título al libro, “Una mujer canta amorosamente”, ocurre algo que es frecuente en varios narradores mexicanos que son asimilados por la misma enajenación que pretenden consignar en sus escritos. Como si el abordaje de la banalidad implicara asumirla tal cual es sin ir más allá de los signos empobrecedores que proyecta. La enunciación literaria consiste en transformar ese material para acceder a una realidad ficticia más ambiciosa que le otorgue un contenido que a primera vista parece no tenerlo. De otro modo, el tema puede caer en la reducción de un problema concreto —en este cuento la influencia nociva de los medios de comunicación— que para identificarlo no es necesario recurrir a los mismos códigos restrictivos con que aparece en la realidad, pues sus rasgos más obvios están de por sí al descubierto. ¿No es acaso esta simplificación lo que establece sin querer los límites de la llamada literatura “comprometida”?

Algo similar pasa con este cuento construido a base de una relación muy estrecha entre los *slogans* resabidos de la propaganda comercial y los programas televisivos y las reacciones mediatizadas de una familia de la clase media, que asume pasivamente los mensajes captados a todas horas del día. De tal modo que esta ficción degradada que los penetra incessantemente acaba por convertirse en una necesidad tan imperiosa que se transforma en la única y absoluta realidad. Pues lo importante es no pensar para evitar la molesta e imprecisa sensación de la mediocridad. Para describir este cuadro denigrante de la incomunicación el narrador acude, como era de esperarse, a las referencias altamente codificadas que han pasado a constituir, por sí mismas, toda una definición de lo que es la clase media: machismo, sometimiento de la mujer,

estulticia de unos niños que repiten la estupidez de los padres, pasatiempos dominicales convertidos en ritos: fútbol, cine mexicano, visitas a los parientes..., son tópicos cuya efectividad como elementos de caracterización ha decrecido en la misma proporción en que se ha abusado de ellos, lo que no significa omitirlos sino prestarles nuevas connotaciones, darles otro tratamiento, despojarlos de la obviedad. (A este respecto es notable la operación emprendida por el cubano Lisandro Otero en el relato “Morder las bellas rocas”, donde ofrece una similitud, que pudiera parecer inaceptable en cuanto a los fines perseguidos, entre el mundo ilusorio creado por las revistas del capitalismo y el entusiasmo de las consignas sociales desplegado por la propaganda revolucionaria, pues en ambos casos las contradicciones de la realidad concreta desmienten esas imágenes idílicas y prometedoras).

Al terminar el libro hay una incertidumbre y una cuestión por resolver. En primer término si los cuatro textos demuestran una evolución en la narrativa de Hernández Viveros, y si, en consecuencia, responden a una búsqueda de sentido que les otorgue unidad de conjunto. La primera cuestión es de orden formal y puede advertirse una tendencia a la simplificación que contrasta con la amplitud de contenido potenciada en los temas elegidos. Este desfase entre una escritura que no acaba por definir sus posibilidades de indagación, por superar sus propios tópicos enunciativos, y una problemática que se articula en los límites de lo social y lo fantástico, implicando esta propuesta una revitalización del lugar común y no una permanencia en él, hace que los relatos de Hernández Viveros den la impresión de textos no definitivos que están a la espera de una escritura final. En cuanto a la unidad, la correspondencia se da en ese cruce de lo social y lo absurdo o insólito, pero sin abandonar en ocasiones ese sedimento de cierta “tipicidad” como sucede en “El aprendiz” o “El talón de Aquiles”, consecuencia del problema formal mencionado y aún no resuelto. ¿Pero no es acaso en la resolución de estas dificultades donde la narrativa mexicana sigue descifrando su propia identidad?

Mario Muñoz

Romualdo, Alejandro: *Poesía íntegra*, Lima, Viva voz, 1986.

Con *Poesía íntegra*, que recoge todos los libros publicados por Alejandro Romualdo (La

Libertad, 1926), el lector puede apreciar que se trata de una de las obras mayores de la poesía hispanoamericana contemporánea, hasta ahora no suficientemente conocida por su escasa fortuna editorial. Incluye once títulos: *La torre de los alucinados* (1951), *Poesía* (1954), que consta de cinco poemarios, *Edición extraordinaria* (1958), *Como Dios manda* (1967), *El movimiento y el sueño* (1971), *Cuarto mundo* (1972) y *En la extensión de la palabra* (1974), con un excelente prólogo de Antonio Melis y una útil bibliografía.

En la década de los 50, Romualdo impulsó decididamente la creación de la entonces llamadas “poesía social”, en violenta contraposición con la “poesía pura”, y la aparición de *Edición extraordinaria* suscitó una agraria polémica acerca de las relaciones entre la poesía, la política y el compromiso social del escritor. Desde entonces primó una visión reductora de la obra de Romualdo, centrado en su poesía denuncia, que no solamente olvida sus textos anteriores, filiados en un neosimbolismo de estirpe rilkeana, similar al del primer Eielson, sino impide apreciar correctamente la audacia experimental que se despliega a partir de *El movimiento y el sueño*.

A la luz de *Poesía íntegra* queda en claro la importancia del cambio de rumbo que suscitó Romualdo con su poética realista y comprometida, pero —al mismo tiempo— se evidencia que la poesía beligerantemente social es no más que un momento dentro de un proceso variado y complejo. En cualquier caso, no debe desapercibirse que *Poesía concreta*, publicada dentro del volumen de 1954, es un hito decisivo en la historia de la poesía peruana. El poema “A otra cosa” significó la plasmación de una poética alternativa, sin duda enriquecedora del panorama literario del Perú.

Esa poética supone una opción esencial: la del realismo, que por entonces adopta un universo referencial socio-político muy inmediato, inclusive cuando se abre hacia la dimensión histórica como sucede en el admirable “Canto coral a Túpac Amaru”, tal vez el poema de mayor audiencia producido en el Perú en el último medio siglo. Es necesario recordar que en los 50 la poesía peruana se incorpora eficazmente, como no volverá a suceder, a la lucha política e ideológica.

Por el realismo, cuando es auténtico, no se agota nunca en una sola dimensión. Por ello, desde el final de los años 60, pero sobre todo en la década posterior, Romualdo renueva sustancialmente su poesía sin cambiar, empero, el có-