

1916—, e incluye asimismo un expediente fotográfico sobre Nagaoka. Documentos que son acá dramatizados como lo haría un deformador de las fuentes historiográficas, pretendiendo esa verosimilitud que ha de proporcionar al conjunto un linaje adecuadamente engañoso. Aun así, no hay motivo para ciertas audacias que, disculpadas por el general desconocimiento del idioma japonés, acaban exagerando la broma. Si ha de haber fidelidad a los propósitos de la vida imaginada, no se explica que el recorte ofrecido como una glosa sobre Shiki sea en realidad un moderno artículo sobre robots y alta tecnología. En la misma línea, la instantánea de un libro escrito por Etsuko, hermana de Nagaoka, suscita otra identidad: la de un simple manual de historia del siglo XVII. Otro testimonio inseguro es el de dos fotografías cuyo pie las anuncia, respectivamente, como textos de arrepentimiento de los artistas del Mundo Flotante y como relatos de juventud del protagonista. En este caso la sorpresa es singular, pues ambas fotos retratan las mismas páginas, organizadas en distinto orden junto a una guía turística. Mucho más sugestiva es la estampa de la nieta de Etsuko sosteniendo el *Diario póstumo* de su tío abuelo, pues la obra que la joven muestra al lector es, en verdad, el clásico *Taiheiki* (1368-1385) atribuido a Kojima. Nada de extraño, entonces,

en que el lector bilingüe pueda figurarse nuevas connotaciones al indagar en la naturaleza del escamoteo.

Pero he aquí algo todavía más especulativo, y quizá más obstinado. Bajo el disfraz literario, el entusiasta de la narrativa japonesa y el lector de esa nacionalidad pueden hallar un parentesco no confesado, acaso inadvertido por Bellatin, pero que bien podemos atribuirle a su criatura. Los argumentos se enlazan, y con idéntica sugestión de derrota, el nombre y hazañas de su protagonista congregan la presencia de Shiki Masaoka (1867-1902), cuya obra escogida reapareció en 1992 con el sello de la editorial Chikuma Shobo. Inevitablemente, contar la historia de Masaoka restituye el patetismo de su memoria. Todo lo corrobora: ingresó a los veintitrés años en la Universidad de Tokio, pero abandonó sus estudios de filología un año después, perplejo ante su incapacidad para completar su primera novela. Cinco años después viajó hasta Manchuria, con empaque de reportero de guerra, pero el desenlace de esa aventura fue una condenación, pues a bordo del navío que lo traía de regreso empezó a vomitar sangre. Al entender que el verso breve era el género lícito para un tuberculoso terminal, cultivó con esa lógica el *tanka* y el *haiku*. Enaltecer el trabajo de esos años fue la tarea de Sôseki Natsume y de otros hombres de letras que reconocieron el genio de Masaoka.

Fuera de la historia de esa consagración, el fin de este personaje –tan afín al urdido por Bellatin– es dolorosamente simple. El último periodo de su vida lo pasó en una casa construida en mitad de un arrozal, muy renombrada porque en sus proximidades podían oírse los gritos de dolor del poeta. Algunos días de esa lenta agonía los dedicó a la ejecución de un breve ensayo biográfico que lleva por título *Yamai (Enfermedad)*.

**Un banquete canónico**, Rafael Rojas, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2000, 166 pp.

Se sabe a qué excesos y hostilidades ha podido dar lugar, desde su primera edición, *El canon occidental* (1994), de Harold Bloom. De todas maneras, es muy importante observar que ese catálogo de libros preceptivos, ideado para uso discrecional del lector contemporáneo, se gasta generosamente en un gran número de polémicas literarias, y aunque ello no basta para silenciar a sus detractores, ciertamente lo perfila como un elemento perturbador frente al relativismo posmoderno. Un libro como el de Bloom, escrito para contrariar en sumo grado, remite todo el campo libresco a un sistema de invariantes, analogías de la imaginación y conjugaciones comparadas. Al repeler lo que él denomina Escuela del Resentimien-

to, el profesor neoyorquino insiste en que toda poderosa originalidad literaria ingresa en el canon, dado que éste existe con el propósito de imponer un patrón de medida, ajeno a la política y a la moral. Sólo el continuo histórico puede reorganizar los enlaces y huellas de esa taxonomía, donde no hay otra cuestión por discutir que la mortalidad o inmortalidad de las obras literarias. Todo esto tiene una gran importancia para el atractivo ensayo del historiador cubano Rafael Rojas (Santa Clara, 1965). A su modo de ver, Harold Bloom acierta en su defensa del canon occidental, pues contribuye a evitar la ambigüedad valorativa que promueven los críticos posmodernos. De modo más particular, al releer el inventario de la literatura latinoamericana designado por Bloom, Rojas matiza los desencuentros entre los tres niveles canónicos –el nacional, el continental o regional y el occidental–, interrogando a éstos en cuanto a las proposiciones que enuncian y a lo que representan. El primer tramo del análisis corresponde a la impugnación de un estatuto literario inspirado en la identidad cultural del *topos* latinoamericano, definido por Rojas como un mito del Segundo Imperio francés que fue resemantizado por las consecutivas elites poscoloniales.

Tal es, asimismo, la primera capa que deshoja al referirse a las letras cubanas, donde halla definiciones

como la de José Martí en *Nuestra América*, y la de José Lezama Lima en *La expresión americana*. Por esta vía, se restaura en el estudio el ámbito literario de la isla, en cuya vecindad surgen esas variables con las cuales ha ido edificándose el sentido autóctono de su literatura. Al circunscribir de ese modo el campo epistemológico, el autor vuelve a las páginas de Bloom para otorgar sentido a su selección de escritores canónicos. Este privilegio atañe a Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas, cuyo coloquio de ficciones reproduce en su arquitectura formas muy heterogéneas, pero sistematizadas según las rúbricas del erotismo, el barroco, la política, el arte y la nación. Semejante reflejo del sujeto nacional es importante porque delata coherencias, revisiones, acopios y controversias. Pero lo es además porque enfatiza la retórica cubana y su discurso de identidad literaria, dos materias de las que se apropia este libro mediante un impecable instrumental analítico.

**Uno es el poeta. Antología, Jaime Sabines, edición de Carmen Alemany Bay, Visor Libros, Madrid, 2001, 136 pp.**

Quien frecuente la poesía de Sabines (1926-2000) probablemente

recuerde un volumen editado por Mónica Mansour, en el cual se dirimía la recepción crítica de este autor. Bajo el título *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos* (SEP, México, 1988), aquella entrega armonizaba de una manera muy sugestiva opiniones de distintos autores en torno a las poéticas del escritor mexicano, nuevamente festejado en la antología que ahora publica Visor, en una edición al cuidado de Carmen Alemany.

La variedad de temas y tonos de este poemario es un elemento probatorio de las formas peculiares de pensamiento que se hallan presentes en los versos de Sabines, tan próximos a las escaramuzas literarias de otros miembros de la generación del medio siglo. Puesto a rastrear huellas, y en vista de lo que significaron para su obra creadores como García Lorca y, con más intensidad, Pablo Neruda, parece especialmente oportuno el catálogo que acá se reúne del autor de *Horas* (1950). Es de subrayar cómo ese influjo, consciente en el primer tramo de su territorio lírico, obedece a las exigencias fundamentales del amor y la muerte, los dos materiales con los que el poeta demuestra su fascinación por ese mundo que le circunda y que lleva en su seno una cualidad pretérita, inestable, finita, carente de privilegios duraderos. No es menos cierto que, según la editora, «el poeta chiapaneco, desde la sencillez y la llaneza

de su expresión con versos claros y directos, creará una poética que alabaré y condenaré nuestros actos cotidianos barajando sin pudor lo dionisiaco y lo apolíneo, aunque más lo primero que lo segundo».

Inaugurado por la carga estructural y dramática de *Horla*, en el libro se certifica esa parcela del viacrucis que permite inventariar nuevos temas, tales como la indefensión del hombre, una angustia que se sanciona a sí misma como fuerza legisladora de los sentimientos y, para no quitarle vivacidad al juego, las promesas enunciadas por el amor—tema prioritario—, convertidas finalmente en retratos de traicionera memoria. Sin adornos estériles, Sabines recobra la palabra coloquial y examina los términos subterráneos de la existencia, ámbitos cuya importancia se agranda en los márgenes del ejercicio lírico.

A este cuadro de fondo, ya depurado en *Horla*, se añaden nuevos motivos que no alteran el balance. Así, otras piezas del libro entresacan momentos de *La Señal* (1951), *Adán y Eva* (1952), *Tarumba* (1956), *Diario semanal y poemas en prosa* (1961), *Poemas sueltos* (1951-1961), *Yuria* (1967), *Malt tiempo* (1972), *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* (1973) y *Otros poemas sueltos* (1973-1994). Tan denso de sugerencias, el recuento hace justicia a la memoria del poeta. Porque, ciertamente, pasión y extinción comparten la

soberanía de estas páginas, y así lo recalcan estrofas que parecen clavadas en la carne («No es que muera de amor, muero de ti. / Muero de ti, amor, de amor de ti, / de urgencia mía de mi piel de ti, / de mi alma de ti y de mi boca / y del insoportable que yo soy sin ti»).

**Infierno Grande**, Guillermo Martínez, Destino, Barcelona, 2001, 174 pp.

Responsable de las novelas *Acerca de Roderer* (1992) y *La mujer del maestro* (1998), Guillermo Martínez (Bahía Blanca, 1962) obtuvo el Premio del Fondo Nacional de las Artes de Argentina con la primera versión de *Infierno Grande* (1989), una serie de diez relatos a la cual se agregan otros dos en esta nueva edición: *Un descenso al infinito* y *Retrato de un piscicultor*. Es grato comprobar que la coherencia del conjunto admite nuevas interpolaciones, dado que su propósito es idéntico: eliminar los prejuicios del realismo, y por consiguiente, proporcionar textura literaria a circunstancias imperceptibles al entendimiento cartesiano. De donde se sigue que en ellas, aun en reposo, se disimulan los falsos nombres de la cordura (la permanencia, la transitoriedad) y cuantos juegos pueda concebir la obsesión humana (un miedo que chisporrotea, a la manera de Döblin).