

asentar esta imagen, su *Pasión por la trama* se organiza como una miscelánea de ensayos, pero también como una propuesta de diálogo que supera el género, engañoso y aun cegador, y subvierte con lo imprevisible todo aquello que suponemos codificado. De alguna forma, este Pitol ensayista es, o quiere ser, un director que no encierra la obra en un orden bloqueado, y prefiere modular los niveles de lectura. Todo apunta hacia la especulación más deleitable, allí donde se alternan certezas y excentricidad, el sosiego en la forma de contar y la inquietud más estimulante en los contenidos. Porque el relator, linterna en mano, ilumina el corredor literario en sus rincones más oblicuos y el desenfoque revela lo huido de toda certidumbre. Fiesta de máscaras que proclama su libertad de lector y analista, esta *Pasión por la trama*, al igual que la ópera *Don Giovanni* cuya glosa inicia el volumen, refleja el cambio, los desdoblamientos y las resonancias que toda fantasía seductora pretende. Y Pitol seduce, guardándose mucho de aclarar cómo, en esta construcción de su memoria libresca, rebosante de saberes laterales. Es por eso necesario advertir que, cuando afina cada juicio, le importa además el costado próximo y acalorado de Benjamin, Calvino, Tabucchi, Monsiváis, Chéjov, Nabokov y los demás nombres trazados en su temario.

Hemos apuntado, no más que esbozadamente, cómo el inconformista Pitol escapa de las falsillas. De hecho, parece organizar su retablo de acuerdo con el fugitivo escenario autobiográfico. Literatura entendida como forma de enriquecer la experiencia, pero también como espejo de fantasmas, prueba de la imposible y tentadora autotranscendencia del escritor. Por otro lado hemos de añadir que tales presencias, desde su movimiento inaugural, delatan una impecable carpintería literaria, una capacidad para contar precisa, llena de sugerencias a partir de ese centro de gravedad.

En la medida en que este libro sigue el curso de anteriores entregas de la ensayística de Sergio Pitol, también reclama la opción de disponer su gama diferencial en el ciclo. Pues bien, aquello que confiere a *Pasión por la trama* su intensidad peculiar es que, evocador de inquietudes bien asentadas, el gusto electivo por la excentricidad se propone como una posibilidad de prodigio y descubrimiento.

Tabucchi, protagonista del tercer bloque de ensayos, ha escrito a propósito de Pitol que su lectura «presupone una constante desconfianza hacia nuestra presunta capacidad de descifrar los enigmas de la vida (...). Porque el lector apresurado, que subestime la naturaleza que fundamenta el equívoco en las novelas de Pitol, corre el riesgo de equivocarse». Dicho queda en el prólogo a

Tríptico de carnaval (Anagrama, 1999), donde se recogen tres novelas del escritor mexicano. Y algo similar nos deparan los artículos aquí reunidos, a veces tan desconcertantes como una cinta de Moebius por la cual vamos transitando intuitivamente, sin saber a ciencia cierta si rozamos el interior o el exterior del bucle.

Guzmán Urrero Peña

Para esto hay que desnudar a la doncella. Obra poética (1949-1997), Américo Ferrari, *Libros de la Frontera*, Barcelona, 1999.

Para esto hay que desnudar a la doncella consta de once libros, cinco de ellos inéditos hasta ahora, incluidos el primero *—Elementos—*, el segundo *—El silencio las palabras—* y el séptimo, que da título a esta recopilación, escritos hace más de cuarenta, treinta y quince años, respectivamente. Esta reticencia puede atribuirse a una actitud del autor hacia la poesía, que se pone de manifiesto a lo largo de toda su obra: uno de los versos finales de esta recopilación afirma que «La poesía es poca cosa», y esa consideración parece haber ofrecido suficiente libertad a Ferrari frente a las contingencias de su obra ya concluida. En conjunto *Para esto hay que desnudar a la doncella* es un libro a la vez seductor y resistente, un libro que refulege y convoca pero no se deja asir.

Unos versos de *Las metamorfosis de la evidencia*, de 1972, dicen: «El verbo asiduo aferra nada.../ da relieve al hueco...// Y la palabra temblando frente al mundo repitiéndose / vacía / repitiendo a solas su extravío». Y en el poema «¿Qué es la poesía?» del libro *Textos y Entretextos*, escrito entre 1985 y 1990, la voz poética afirma que los poemas son «como un menos puesto delante de cualquier cifra / ufana de cifrar cualquier cosa / y no porque declaren que falta algo: / para declarar la falta y ver si alguien toca lo que no hay».

Pero si el poema es un signo menos, si no hay tierra firme en la que levantar una morada, ¿de dónde viene entonces su sustento? En la poesía de Ferrari no hay salvación pero tampoco hay caída. Ferrari no es un poeta nihilista. Creo que esta poesía nace, sencillamente, de la voluntad de sobrevivencia, de la afirmación de la existencia como único bien. Destruído el lenguaje, madre nutricia que busca sustento, y «retirado el / nuestro mundo/ dejando en relieve su vacío», el poeta sabe que debe encontrar un objeto firme para asirse. En este sentido, el poema «Canción comprometida», de *Espejo de la ausencia y la presencia*, es sumamente explícito y revelador. Se trata de un poema en que el personaje expresa su obstinada voluntad de comprometerse con la existencia en la más elemental pero la más segura de sus formas: la apariencia, entendida

como presencia, en lo que el poeta llama «experiencia elemental del tacto». «Si queda / –dice– hogar o letra en que demore el hombre... si hay todavía / palabra futura con letras que maduren / yo me ato a su apariencia.../ me ciño me ato y me remato...», para lanzar al final un susurro de dramática esperanza: «Si hay todavía cualquier cosa yo me ato a su apariencia / y ojalá».

Ahora bien si hay algo que encarne la apariencia de las cosas, su cáscara, su aspecto táctil, es el lenguaje. Por ello el sujeto del poema se ata a la palabra. El lenguaje no aferra nada pero el hombre se aferra al lenguaje que le devuelve la imagen del mundo y la existencia. Con ello se ata al juego que da relieve al hueco y en un movimiento encarna el ritmo y se autosustenta. Y en este juego Ferrari se revela un jugador habilísimo, que juega sin reposo, porque «el reposo que está sobre la cima», dice el poema «Glosa», «anula el alma». Ferrari juega el juego de la poesía con un pensamiento y un lenguaje que se revuelve indócil, no complaciente, no sujeto a normas ni a consignas. Sus poemas no intentan erigir nada, elaborar nada, ningún mensaje destinado a nadie: «Los poemas –dice–, son siempre lo mismo, y no tienen que ver contigo ni con nadie». Vocación no de círculo, ni de sistema. Ni siquiera de constelación. Se trata de una poesía que no está al servicio de ninguna causa: ni de la

realidad, ni de la verdad («el verbo da huida al pie atascado en la verdad», dice en el poema «Cronoanalogía»), ni de la experiencia.

Esta poética de Ferrari encuentra un feliz correlato en el disfrute textual propiciado por su obra. Una de las mayores virtudes de *Para esto hay que desnudar a la doncella* es su impresionante riqueza prosódica. El sabio juego de los acentos, el ritmo veloz de los versos, la intensidad de los vínculos que unen una palabra con otra, una frase con otra, casi provocando fricciones entre sí; y el cuidadoso vaivén determinado por las referencias internas, convierten a los poemas en objetos de una superficie tersa que sin embargo albergan tensiones extremas, campos en los que refulgen los intersticios de un drama, una duda perentoria, una negación, un movimiento de cabeza que no se resigna pero dice no, sí, no importa, toda la riqueza que el poeta deja en prenda para el lector, al que invita de ese modo a un diálogo extremo, que ha de desarrollarse al borde mismo de lo comprensible.

El vigor del lenguaje, su tensión y espesor, su nervio, es uno de los rasgos comunes más interesantes de los maestros de la poesía latinoamericana. Tal en Darío, tal en Vallejo, Lezama Lima, Octavio Paz, Adolfo Emilio Westphalen o Enrique Molina. Tal también en Américo Ferrari.

Mario Campaña

Arturo Ripstein, *Paulo Antonio Paranaguá*, *Cátedra/Filmoteca Española*, (*Signo e Imagen/ Cineastas Latinoamericanos*), 348 pp., Madrid, 1999.

Un nuevo libro sobre el director mexicano Arturo Ripstein revela su creciente prestigio en el panorama crítico español e incluso en la audiencia que convoca a muchos espectadores que hasta hace poco ignoraban al cine latinoamericano.

Numerosos premios y el éxito reciente de películas como *Principio y fin*, *La mujer del puerto*, *La reina de la noche* y *Profundo carmesí* avalan este interés por su obra, que se ha extendido a su compañera y guionista Paz Alicia Garciadiego.

Paulo Antonio Paranaguá, crítico brasileño residente en París, ha escrito una documentada y completa biografía que analiza paso a paso la obra de Ripstein, desde sus comienzos juveniles con *Tiempo de morir* (1965) cuyo argumento original pertenecía a un joven y poco conocido Gabriel García Márquez.

La filmografía de Ripstein es muy extensa y siempre interesante, aunque menos conocida hasta que realizó las citadas más arriba. Incluso en México su difusión no fue demasiado fácil. Como suele decir, «allí cada película parece ser la última».

Como señala Paranaguá, el cineasta ha retomado la tradicional predilección al melodrama del cine mexicano hasta subvertirla en profundidad. Esta valoración y destruc-

ción simultánea del melodrama, se apoya en pilares como el sexo, la religiosidad, la pareja y la familia, o la búsqueda de la identidad.

En lo formal, Ripstein ha valorizado obsesivamente el *plano-secuencia*, potenciando así la intensidad de tiempo y espacio dramáticos. Un ritual feroz e iluminado suele recorrer las imágenes envolventes de este cine. Como escribió Octavio Paz, «Lo que llamamos amor o muerte, libertad o destino, ¿no se llama catástrofe, no se llama hecatombe?»

José Agustín Mahieu

Die Beziehung Gesellschaft-Natur im südamerikanischen Gran Chaco. Ein Beitrag zur Umweltproblematik der Entwicklungsländer, Guido Hortt. Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik, 1998, 411 pp.

El Gran Chaco sudamericano abarca las provincias argentinas de Formosa, Chaco, Santiago del Estero y más de la mitad de las de Santa Fe y Salta, con trechos aledaños (sobre todo de Tucumán y Córdoba), amén de más de la mitad occidental del Paraguay, una buena franja de Bolivia (hasta Santa Cruz inclusive) y otra pequeña de Brasil, con un total de 1.000.000 km². En su estudio sobre la relación entre sociedad y naturaleza en el Gran Chaco, el autor dedica dos terceras