

que eso. Este protagonista permite que atraviesen por su pura función los hilos de tramas diversas con las que se teje la historia que al cabo leemos. Un texto que revela, con los atributos de la literatura, parcelas de nuestro pasado que ningún otro discurso podría abarcar.

Mario Goloboff

Algo oscuro en tu caída. Diego Kovadloff. Grupo Editor Latinoamericano. 1995, 52 páginas.

Algo oscuro en tu caída es el primer libro (por añadidura, de poesía) de Diego Kovadloff (argentino, nacido en 1968 y residente en Londres); el contenido desmiente todo lo que supone —y resulta disculpable, por ser supuesto— un acto inaugural: torpezas, vacilaciones, el eco del eco de otras voces. Hay algunos tópicos a lo largo del volumen cuya reiteración los torna obsesivos, pero bien vale la pena registrarlos en una primera aproximación crítica.

«¿Dónde están los ángeles del cuadro?» privilegia el fragmento (o, para decirlo de otra manera, la erguida autonomía y limpieza de la línea: pintura o poesía, trazo cromático o palabra acuñada) frente a la totalidad; hay aquí, además de una elección, un gesto estético, un postulado, la fundación de la inefabilidad (¿qué escritor genuino no funda la inefabilidad cada vez que escribe?). «Sombra de Fulvia» es un poema íntimamente ligado a «¿Dónde están los ángeles...?»: «Sólo son aquellos momentos: los que cortan»: nuevamente, pues, se verifica el corte (segar la hierba hasta que quede una brizna), la mirada de sesgo (por temor a que el fulgor enceguezca, por amor a la parte frente al todo).

Pero Kovadloff no privilegia el jirón, el retazo, el rescoldo que sobrevive a la destrucción, sino algo más sutil y, sin duda, más difícil de plasmar: la totalidad encerrada en una esquirra de percepción.

En este sentido, no resulta causal que un poema se titule «Bordes» y otro «Tangentes» sobre esos delgados desfiladeros hace equilibrio el discurso de este libro.

En «Tangentes» se nos estigmatiza «hundidos en lo posible»: contra ese posibilismo se alza la palabra poética; contra esa inercia de la costumbre, el estallido lírico.

En «Diurno» se propone uno de los interrogantes más fecundos del libro: «¿Habrá palabra posible para un día como éste?» Retoma el tema de la inefabilidad, pero esta vez expuesto en toda su angustia, en toda su dramaticidad. Resulta evidente que no hay palabra posible «para un día como éste», pero no es menos obvio que no sólo se escribe contra el posibilismo sino a favor de la imposibilidad: se busca la palabra porque no hay palabra posible, la lacaniana naturaleza de la letra estriba en buscarla porque no se halla; Diego Kovadloff parece haber comprendido con hondura esta paradoja que trasciende el oxímoron.

«Túnel», uno de los mejores poemas del conjunto, atraviesa el plano chato de la pantalla del televisor y se propone como el restante cuerpo que la imagen hurta, se implica desde la singularidad en una muerte numerosa. En «Amanecer» se afirma: «Nada sabe más allá de su nombre», constatación insoslayable ya que precipita en la ignorancia primordial del poeta, *conditio sine qua non* para que se entregue a su tarea más alta: re-nombrar el mundo; ese es el gravoso destino que comienza a asumir la palabra de Diego Kovadloff.

«Hora del fuego» es el último poema de un libro que comienza con la interrogación individual y la pregunta por la identidad («Cotidiano») y se cierra con una exhortación dolorosa y colectiva, y una ratificación plural.

Oswaldo Gallone

Nueva Crónica y Buen Gobierno, Felipe Guamán Poma de Ayala. 3 tomos. Ed. y pról. de Franklin Pease G.Y. Vocabulario y traducciones por Jan Szemínski. F.C.E., México, 1993, 943 pp. (t. I-II) y 290 pp. (t. III).

Clásica entre las clásicas de los estudios peruanísticos, esta obra de alrededor del 1600 suele citarse por el manuscrito en su edición facsimilar de 1936. Sin

embargo, son indiscutibles las ventajas de una transcripción parcialmente modernizada como la presente, y además ésta no puede temer más competencia seria que la de la valiosa edición publicada por John Murra y Rolena Adorno (1980, revisada en 1987); las otras ediciones anteriores más o menos comparables son la del mismo Pease para la Biblioteca Ayacucho (1980) y la antigua del polaco-boliviano Posnanski (1944).

Como es de suponer en este tipo de obras, las reflexiones que han precedido la publicación se decantan en el profundo estudio introductorio, que Pease, modestamente, llama «prólogo». Pero la mayor novedad del libro es el tomo III, de Szemínski, que consta de las siguientes partes: una introducción de 6 págs. sobre los idiomas de Guamán Poma, 145 págs. de vocabulario de Guamán Poma en orden alfabético (con bibliografía y referencias completas a los lugares de aparición de cada vocablo en dicha obra), y 105 págs. de «textos andinos» (pasajes en los cuales Guamán Poma no emplea palabras aisladas en lenguas indígenas sino textos de extensión variable) con transcripción fonémica moderna y traducción castellana; finalmente, un índice de nombres propios castellanos y otro de topónimos y etnónimos ídem, siempre con indicación de los pasajes correspondientes.

Único defecto que encuentro en esta edición son los escasos e inevitables errores de lenguaje, generalmente de imprenta; indico los principales que trae la transcripción: 1) En «la mujer emperada» (125 del ms., línea 4 de esta ed., transcripción fiel del ms.) se pone entre paréntesis un signo de interrogación después del adjetivo, por no haberlo entendido; la solución está en la «rr» con que Guamán Poma escribe «emperrado» en otro texto (143: 8) cuyo significado es evidentemente idéntico al anterior, ya que en ambos casos se trata de personas «avarientas». 2) Se escribe «máندانos» (192: 22) por «mandamos». 3) Sobra el «yuyas carmi» (298).

Otros del t. III, igualmente ínfimos: 1) En «sora» falta la referencia a la «chicha de sora» de 1158 (idéntica a la «sura asua» de 18). 2) Sería bueno mejorar el castellano de las siguientes frases: «nos adornemos» (314, 1: por «adornémonos»); «Lo he pedido al Rey para que yo encuentre buena plata» (712, 1: «para encontrar...»); «os enterraré vivientes» (712, 2; 721, 2: casi perfecto en el «os enterraré vivo» del mismo Guamán Poma en 713:

7); «los con la nariz hendida» (781, por «los de nariz hendida»); «Piensa: ¿Cómo Dios murió a causa de los pecadores?» (936, por «piensa en cómo...»); «llevar adentro maíz y papas» (1150, por «llevar/entrar/guardar maíz»); «tierras destinadas para mantener a los pobres» (1162, 2: «destinadas a mantener» o «al mantenimiento de»). Por lo demás, no queda más que reiterar el alto valor de la edición, tanto en su transcripción como en el ingente trabajo lingüístico.

El agua en el México antiguo, Mónica Chávez. Salvat, México, 1994, 120 pp.

La autora ha tenido la elogiada idea de pasar revista a las antiguas culturas mexicanas (olmecas, mayas, zapotecas, aztecas, purépechas, pimas, pápagos y mareños) concentrándose en el tema de la importancia y uso que haya tenido el agua en cada caso y en todas sus formas, desde los rituales hasta la pesca. El lenguaje, muy lírico a veces, tiene un estilo accesible a todo tipo de lectores; lo mismo dígase del discreto uso de bibliografía, que sin embargo es siempre de la mejor obtenible en mesoamericanística. Sobre el lenguaje podría mencionarse asimismo el abuso del adjetivo «mágico» en una media docena de pasajes, por ej. al hablar de la «mágica estirpe» de los mayas (p. 34) y al llamar al Perú «la tierra mágica de los incas» (p. 114).

El tratamiento del tema como tal es inobjetable; la densidad irregular se debe a la diferente cantidad y calidad de fuentes disponibles sobre las culturas mencionadas. Las cuales, por otra parte, no son estudiadas solamente en sus formas arqueológicas sino también en sus prolongaciones de interés etnográfico. Pero no sólo las fuentes difieren de un caso a otro, sino que lo mismo hay que decir de la importancia del agua como tal, mayor en Tenochtitlán (por su propia estructura geográfica) que entre los zapotecas, y mayor entre los mayas de las tierras bajas (tan necesitados del agua de las fuentes subterráneas) que entre los de las tierras altas.

Digamos, para concluir, que la presentación de la obra es impecable, hasta lujosa, y cuenta con numerosas ilustraciones preponderantemente fotográficas que,

además de aumentar la belleza del volumen, movilizan muy efectivamente la imaginación del lector que aún no conozca las bellísimas regiones allí descritas.

Agustín Seguí

Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación, Yolanda Moreno Rivas, UNAM, México, 1995, 255 pp.

El nacionalismo musical mexicano suele datarse a partir de 1921, o sea que corre paralelo a la formación de un arte revolucionario, cuya evidencia mayor es la pintura de los muralistas. Normalmente, se lo reduce a la adaptación o sublimación que los compositores hacen del material folclórico.

La autora de este ensayo propone una revisión de conceptos, señalando que la crítica se ha quedado anclada en las conclusiones del historiador Otto Mayer Serra en los años cuarenta. Para Moreno Rivas, el nacionalismo es el resultado de un proceso de siglos que conduce a la elaboración de un lenguaje musical mexicano, en el cual lo folclórico tiene un papel mínimo o anecdótico.

Para probar su tesis, recorre la obra de los músicos coloniales, los románticos, y señeras personalidades del siglo XX, como Manuel Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y un conjunto de epígonos y alumnos. Así muestra cómo los compositores mexicanos se incorporan a la modernidad musical de distinto cuño, desde Strawinsky hasta Hindemith, logrando en ese contexto universal una voz propia y un espacio para el desarrollo de sus personalidades, lo cual, en cierto modo, desdice el dogma nacionalista del arte mexicano como un universo cerrado y endogámico. No se trata, pues, de revivir las sepultadas culturas prehispánicas en un acto de mágica negación de la historia, sino, al contrario, de incorporarlas a la historia misma.

El material examinado es tanto de pasajes musicales concretos como de literatura producida, en plan teóri-

co, por los músicos mismos, y la polémica consiguiente con las corrientes populistas consabidas. Ensayos como el presente son bien hallados porque disipan prejuicios y esa mala equivalencia inerte de la tradición viva, que es la costumbre.

La composición en México en el siglo XX, Yolanda Moreno Rivas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, 237 pp.

Historiar el presente es tarea difícil y, en cierta manera, imposible. No sabemos dónde acaban los períodos, qué metas se alcanzan y cuál el sentido que la historia descifra y, a la vez, produce. Por eso, la tarea de Moreno Rivas apunta, con inteligencia, a ordenar documentos (arduos documentos musicales, a veces carentes de fijeza y de fecha), a recoger entrevistas con compositores, establecer cronologías y detallar currícula, de modo que el curioso actual y el historiador futuro tengan puntos de apoyo lo más firmes posibles.

Para situar el desarrollo de la música mexicana, la autora se vale de los contextos históricos y, en especial, de las parábolas estéticas de nuestro siglo. Desdeña cualquier idea acerca de progreso y transcurso lineal en la música, y resitúa todo cambio como reformulación de la modernidad, entendida como renovación de lenguajes. Estos lenguajes se valen de innovaciones técnicas, que pueden ser novedades radicales, como en el caso de las vanguardias, revisiones de técnicas consabidas o rescate de técnicas perdidas en el olvido.

La modernidad, como quiere Octavio Paz —algunas de cuyas categorías sirven de apoyo a Moreno Rivas— propone su actualización frente a lo tradicional e instaura sus propias tradiciones. A veces se vuelve académica y otras, se disuelve en el frenesí de la moda. El rastreo documental, que incluye un generoso material gráfico, va unido, en este libro, a la clara agudeza de los conceptos y a la fluida exposición, lo cual revela que la investigadora ha sido partícipe de la historia narrada y una atenta escucha del discurso sonoro de los mexicanos en nuestro siglo.