

ratura y evadir la realidad. El monólogo de la imaginación, antepuesto a los compromisos de la experiencia exterior (como en el caso de Axel, personaje creado por L'Isle Adams) o el camino de Rimbaud: abandonar el "caos humillante" de la literatura para buscar la vida, la acción real. Edmund Wilson se pregunta "¿Cuál ha de ser, pues, el futuro de esta literatura?", si a medida que el mundo se vuelve más difícil el escritor se muestra más cansado para luchar contra él. Pero tal vez el camino que habrá de recorrerse no sea necesariamente el de Axel o el de Rimbaud (que por otra parte, ha demostrado su esterilidad como alternativa en los casos de escritores como D. H. Lawrence, o Malcolm Lowry) sino una conjugación de los dos. Wilson propone borrar los falsos dualismos entre clasicismo y romanticismo, naturalismo y simbolismo, y combinarlos "para darnos una visión de vida humana y su universo, más rica, más sutil, más compleja y completa que ninguna otra antes conocida por el hombre" como ha ocurrido, señala Wilson, en el caso del *Ulysses* de Joyce. Aprovechar lo que de revolucionario ha tenido cada movimiento, y conseguir que "ciencia y arte ahonden cada vez más en la experiencia y logren un rango cada vez más amplio, a medida que se consagren de forma cada vez más directa y eficaz a las necesidades de la vida humana (y) quién sabe si no llegarán a un modo de pensamiento, a una técnica en el enfoque de nuestras percepciones, que hagan de ciencia y arte una disciplina única" (pág. 229). Las investigaciones y los estudios que en nuestros días se llevan a cabo en todos los terrenos del arte y la ciencia nos hacen pensar que las anteriores palabras de Wilson señalan algo factible. Día con día cambia más nuestra visión y percepción del mundo; quizá el siguiente paso consista en abandonar al individuo que hasta ahora hemos sido, para ganarnos como especie genérica (lo que de ninguna manera significaría uniformidad). La alternativa al estilo de Wilson (el crítico y el creador que sabe de casi todo) es cada día más difícil de practicar. Sin la colaboración y las aportaciones de otros, la cultura jamás podrá cumplir su verdadera función: convertirse en un auténtico refuerzo de la vida.

*El Castillo de Axel*, es un libro de indispensable lectura. Nos enseña a aprender la literatura mediante una impresión de la inteligencia, la emoción y los sentimientos. Tanto lo que dice Edmund Wilson como el estilo en que lo dice, hace del

*Castillo de Axel* uno de los libros más actuales que podamos leer.

Edmund Wilson. *El Castillo de Axel*. Cupsa Editorial, colección Goliárdica, Madrid, 1977. 242 pp. Traducción de Luis Maristany.

Rafael Vargas

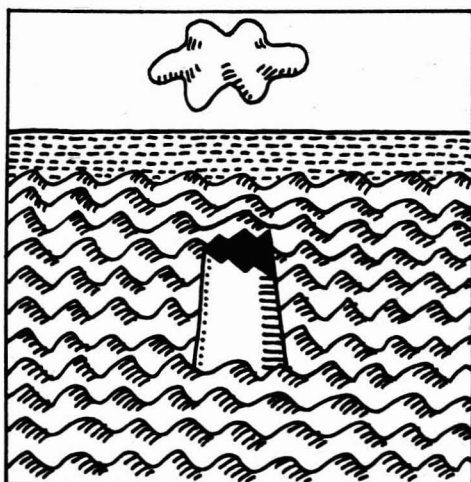
## Raymond Queneau *Las flores azules*

Raymond Queneau (1903-1976) ha sido una de las figuras menos ubicables dentro del contexto de la literatura francesa contemporánea. Maurice Nadeau dice que "a pesar de todo lo dicho, Raymond Queneau sigue siendo, para la crítica, un caso cuya resolución necesitaría una larga exégesis. Se ha intentado ya. Nos podemos preguntar en efecto si su obra se establece como una negación de la literatura, o como una burla contra ella, o quizás como un monumento exageradamente literario." Su obra puede compararse con el parque de diversiones que aparece en *Pierrot mi amigo*, donde cada juego provoca distintas reacciones entre los participantes: risa, desconcierto, enojo, indiferencia. En efecto, las novelas de Queneau tienen algo de juego. Son enormes casas de la risa y de los espejos en las que el lenguaje se refleja infinitamente, se distorsiona, cambia de niveles, transgrede el orden de las imágenes y se pierde después de un sinnúmero de giros y transformaciones. Desde diálogos absurdos, chistes

personales, juegos de palabras, neologismos disparatados, alusiones literarias o guiños retóricos, hasta un complejo aparato, como *Ejercicios de estilo*, donde Queneau narra una breve anécdota 99 veces de 99 maneras distintas. El sueño y la vigilia, las caricaturas y los seres reales, pueden entablar interminables diálogos a través de un humor y una comicidad que funcionan como los únicos instrumentos capaces de darle coherencia a la trivialidad de la vida.

"Sobre las hojas, nada de Icaro; entre, tampoco", así empieza Queneau *El vuelo de Icaro*. Un novelista, Huberto Lubert, encuentra un buen día que el protagonista de su obra se ha escapado de ella. Piensa que sus colegas se lo han robado, pero en realidad Icaro escapa para tener una vida propia que no dependa de los caprichos de la mente de su creador. Y se enfrenta al mundo a sabiendas de que su única experiencia es el lenguaje: tiene apenas unas cuantas cuartillas de edad. Otros personajes igualmente inconformes salen de sus respectivas obras a batirse, ya no con ese mundo que les estaba vedado, sino con una diversidad de lenguajes que no podían prever. De los alejandrinos, Icaro pasa a la lectura de un ininteligible manual de mecánica. Como autor, Queneau ha participado de esa lucha. Se afilió prematuramente a las aventuras surrealistas, para romper después con Breton en 1929. Desde entonces sus actividades se dispararon hacia otros lenguajes. Fue miembro de la Academia Goncourt, director de la *Encyclopédie de la Pléiade*, sátrapa del Colegio de Patafísica, autor de canciones y de artículos sobre actualidades matemáticas, ensayista, filósofo, poeta y novelista.

En *Las flores azules*, los juegos de Queneau se multiplican. Dos personajes se engendran en sueños: Joaquín de Auge, un duque feudal del siglo XIII, sueña que es un hombre que vive en un lugar cercano al París de nuestros días. Cidrolín, por su parte, sueña que es aquel duque medieval. Ambos sueños, como puede verse, son también dos vigilias (dos historias) que el autor va intercalando. Cuando alguno de los dos personajes cierra los ojos y se duerme, aparece la historia del otro. El procedimiento no es, por lo ingenioso, tan simple. El duque de Auge se reúne con Cidrolín, su doble onírico, después de recorrer los 700 años que los separan. A través de Auge, Cidrolín asiste a las construcciones de Notre Dame, rechaza la invitación del rey San Luis IX para asistir a una cruzada en



Cartago, defiende a su compañero de armas Gilles de Rais, es testigo de la Guerra de los Cien Años, de la toma de la Bastilla, del descubrimiento de las cuevas de Altamira, etc., hasta reencontrarse en un París moderno igualmente rutinario pero renovado por las continuas reflexiones sobre la Historia.

“Uno se acuerda de un sueño —dice Cidrolín— y a la noche siguiente trata de continuarlo. Para hacer una historia, usted sabe, como una novela en capítulos.” Para Auge, soñar es reposar en una barcaza vieja a las afueras de París, tomar una siesta en un cómodo *chaise-longue*, sentirse en una vida sin agitación donde ya no sea necesario defender tan encarnizadamente sus feudos ni golpear a quien lo contradiga. Al dormir, sus propósitos son los mismos que los de Cidrolín: continuar los sueños, hacer una historia.

Pero no se trata de dos novelas que se alternan y cuyos únicos vínculos son ese abrir y cerrar los ojos de los dos personajes. Las relaciones entre Auge y Cidrolín no son tan disparatadas. Un sistema de correspondencias, a veces muy evidentes y a veces muy sutiles, los funde en una imagen única. El yo de los sueños se revela primero como inapresable, y después, transcurridos siete siglos de sueños, al enfrentarse con el yo de la vigilia, se reconoce inevitablemente extraño, a no ser porque existe un mismo gusto por la esencia de hinojo y una misma discursividad, aunque matizada por la diferencia de épocas, configura la imagen verbal del yo. Es ese yo del que hablaba Queneau al referirse a la cebolla: capas sucesivas que no envuelven un centro único.

Esa discursividad de los personajes la ha notado ya Jorge Aguilar Mora, el traductor de *Las Flores azules*: “Si hay un mito en la obra de Queneau que se yergue imponente para ser destruido, ese es el mito de lo hablado.” (*La cultura en México*, 639.) En efecto, Auge y Cidrolín hablan a lo largo de toda la novela. Aquél entra en largas discusiones con el abate Onesiforo sobre los sueños, el lenguaje de los animales o “la historia universal en general y la historia general en particular”. Cidrolín, a su vez, vive interrumpido por las conversaciones casuales de los transeúntes y acampadores, por los comentarios triviales de sus hijas, el trolebucista, el velador del “campamento de acampar para acampadores”, etc. Uno y otro hablan incansablemente. Y por esa necesidad de hablar, queda incluso justificada la posibilidad de repetir palabra a palabra las conversaciones:

—Su Señoría se repite.

—En primera no es matemáticamente exacto puesto que agregué un adjetivo; y en segunda, aprende, so pendejo, que la repetición es una de las flores más aromáticas de la retórica.

Los caballos del duque no pueden escapar de ese cerco que tiende el lenguaje de sus amos. Como Babieca y Rocinante, Ostenes y Estefo mantienen pláticas sobre sus intereses:

—Patafísico estáis.

—Es que no duermo.

Así como en *Le Chiendent* la circularidad de la novela está sugerida por el hecho de que la primera frase coincide con la última, en *Las flores azules* aparece una *clave* —no susceptible seguramente de interpretación— que sirve de contacto entre los dos extremos de la obra. Al principio de la novela, el duque de Auge reflexiona sobre la situación histórica, pero al no encontrar mayor esparcimiento en ella decide salir —como lo hicieron Pierrot, Zazie o Icaro— al mundo. Monta en su rocín parlante y ordena una dirección: “Lejos, lejos, aquí el fango está hecho con nuestras flores...” —le comenta a su caballo—, “azules, ya sé, ya sé...” —le responde éste. Los setecientos años que dura el viaje lejos de aquel fango bastan para que, ya en la barcaza de Cidrolín, el duque vuelva a reflexionar sobre la situación histórica. “Una capa de lino —concluye la novela— cubre aún la tierra, pero desperdigadas, por allí y por allá, brotan ya pequeñísimas flores azules.”

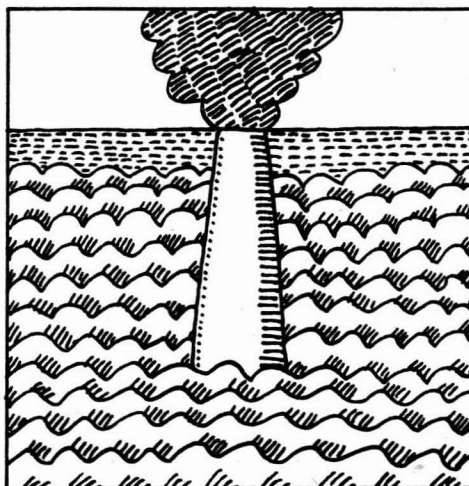
El juego circular no concluye aquí. Si bien el duque de Auge y Cidrolín son a la

vez los soñados y los soñadores, el sueño y la vigilia rompen sus fronteras. De esta aparentemente inocente tautología surge el atractivo del juego: al romperse las posibilidades de toda referencia, los dos protagonistas —una sola imagen, en última instancia, separada por límites muy borrosos— convergen en una suerte de reflejo grotesco arrojado por espejos cóncavos y convexos. El enfrentamiento de ambos concluye en un ingenioso juego de complementación de lenguajes y caracteres. Auge y Cidrolín son perspectivas, visiones, apariencias, palabras que intercambian rasgos, carencias.

La traducción de Jorge Aguilar Mora participa de un juego similar. Más que un reflejo literal de la obra, de lo que se trata es de lograr esa misma conjunción de espejos cóncavos y convexos entre el texto de Queneau y su versión al español. Una novela tan enraizada en la lengua hablada no puede encontrar una traducción que omita, en beneficio de una supuesta fidelidad, todas las connotaciones de los diversos niveles del lenguaje. Ya sea en el habla coloquial, en las referencias literarias, en los aparatos retóricos o en los nombres, la traducción de Jorge Aguilar Mora es una aventura, un experimento llevado a sus últimas consecuencias. El Queneau de Aguilar Mora (como posiblemente el que tradujo Italo Calvino al italiano), no podría estar más cercano al que publicó Gallimard en 1965.

Francisco Hinojosa

\* Raymond Queneau, *Las flores azules*, Era, 1976. Colec. Claves. Traducción de Jorge Aguilar Mora.



## La poesía y las editoriales en México

La Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México ha procurado, durante el presente año, incrementar su actividad editorial y subsanar, en la medida de sus posibilidades, un problema de enorme importancia: la ausencia de ediciones de libros de poesía. En principio, ha lanzado al mercado una