

LIBROS LIBROS LIBROS LIBROS

THE HALF-WAY HOUSE OF FICTION

DON QUIXOTE AND ARTHURIAN ROMANCE

de Edwin Williamson

por Mario Vargas Llosa

©Clarendon Press, Oxford, 1984.

El Quijote estampó un sello de desprestigio sobre las novelas de caballerías del que nunca se han recuperado. Pero la culpa de ello no la tiene Cervantes sino, fundamentalmente, sus exégetas y comentaristas al decretar que su mérito mayor había sido enterrar un género literario. Cuando apareció el Quijote, la novela de caballerías, ya en decadencia, se había vuelto estereotipada, monótona, y perdido audiencia. La aparente burla cervantina de sus exageraciones anecdóticas y enredos estilísticos tenía cierta justificación. Pero en la tradición caballeresca destacaba un buen número de libros de rica elaboración imaginativa y audaces arquitecturas que quedaron también sepultados, en confusión innoble, bajo la lápida que —según sus intérpretes— plantó el Quijote sobre el género.

Cuando yo estudiaba Literatura, en la Universidad, a mediados de los años cincuenta, el prejuicio de los profesores contra las novelas de caballerías era inmovible. El catedrático de Siglo de Oro las liquidaba en una clase, enumerando contra ellas las acusaciones que les hizo Menéndez y Pelayo en su magistra *Historia de la novela*: desmaño, ampulosidad, disparate, indecencias, caos.

Agradezco a mi espíritu de contradicción haberme empujado a la Biblioteca a verificar por cuenta propia si el demonio era tan feo como lo pintaban. Porque gracias a ello tuve la suerte de leer una de las grandes novelas que se han escrito: el *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell. El Quijote lo menciona dos veces; en una lo llama "el mejor libro del mundo" pero la otra alusión es más bien despectiva. No hay duda que Cervantes conocía la obra maestra valenciana y que había leído también, con provecho, muchas muestras del género al que, según confesó en el Prólogo a la Primera Parte de su novela, quiso ridiculizar.

El entusiasmo que me produjo el *Tirant lo Blanc* me volvió, durante mis años universitarios, un lector empedernido de novelas de caballerías. No me quemaron el seso, como al Quijote, pero me depararon, como a él, ilusión y placer a raudales. No era fácil encontrarlas. De la mayoría de ellas no había ediciones accesibles. Cuando las había, eran libros espantosos, de letra microscópica, como los de la Biblioteca de Autores Españoles, o de papel transparente, como el tomo respectivo de Aguilar, que amenazaban con dejar ciego al heroico lector. Había que ir en busca de ellas a las

bibliotecas. El helado caserón de la Biblioteca Nacional de Madrid tenía una magnífica colección y, resfriado aparte, pasé muchas tardes memorables allí, sumido en las aventuras laberínticas de Amadises, Esplandanes, Luisartes, Palmerines y demás caballeros andantes. Para mi asombro, por algunas intemperancias textuales, ciertos libros de caballerías, como el *Lancelot*, habían sido confinados por la puntillosa censura franquista en el infierno de la Biblioteca. Para poder leerlos había que recabar una autorización eclesiástica.

De esas lecturas saqué dos conclusiones. La primera: que una gran injusticia recaía sobre un género literario de gran fuerza de invención y originalidad que produjo no sólo una literatura de consumo, para los apetitos convencionales de un público hambriento de acción, amores impetuosos y sucesos maravillosos, sino auténticas obras de creación, que sentaron las bases de una narrativa de la que eran deudoras cosas tan disímiles como la novela romántica, el folletín de aventuras decimonónico y hasta los westerns cinematográficos. La segunda conclusión era que, contrariamente a sus pretensiones y a los sermones de tantos catedráticos, Cervantes en el Quijote no "mató"



la novela de caballerías sino le rindió un soberbio homenaje, aprovechando lo mejor que había en ella, y adaptando a su tiempo, de la única manera en que era posible —mediante una perspectiva irónica— su mitología, sus ritos, sus personajes, sus valores. El Quijote es la novela de caballerías de una época en la que ya no había caballeros ni la realidad permitía forjarse la ilusión de un orden caballeresco del mundo, pero en la que, sin embargo, este ideal imposible sobrevive todavía, refugiado en dos últimas trincheras: la nostalgia y la locura.

En su ensayo sobre Don Quijote y el romance artúrico — *The Half-way House of Fiction* — el profesor Edwin Williamson se coloca en la perspectiva más adecuada para estudiar las relaciones entre la novela de Cervantes y la tradición caballerescas. No hay entre ambas un antagonismo radical sino una simbiosis dialéctica: fingiendo negaría, el Quijote enriqueció esta tradición, devolviéndole la vitalidad que había perdido, a la vez que echaba los cimientos de un arte narrativo nuevo. (Para alentar todas las confusiones posibles, el género inaugurado por Cervantes sería bautizado como "realista"). Williamson limita su análisis de la novela caballerescas a los ro-

mances de Chrétien de Troyes y al *Amadís de Gaula* (incluida su secuela, *Las sergas del Esplandán*), explicando, para justificar este hiato de varios siglos, que su intención no es hacer un minucioso escrutinio de las fuentes caballerescas de la novela cervantina, sino cotejar los grandes lineamientos morales y literarios de aquéllas y de ésta. Para ese intento los textos escogidos sin duda bastan. Pero no hay duda que su interesante libro se hubiera enriquecido de manera considerable con la inclusión de otros libros caballerescos cuya contribución a la ficción cervantina está todavía por investigar. Pienso sobre todo en el *Tirant lo Blanc* —mencionado de prisa por Williamson— que, en cierto modo, es un puente intermedio entre la visión *naive* de la tradición artúrica y el realismo irónico de Cervantes. El idealismo heroico y las irrealidades del amor cortés están presentes en el Tirant, pero relativizados por chispazos de humor y, sobre todo, por el erotismo.

Williamson desacredita con argumentos sólidos el prejuicio de considerar al romance artúrico como simple literatura escapista y muestra que, por el contrario, representa una visión seria, coherente y por momentos profunda del mundo. En su libro hay

un plausible esfuerzo por deslindar la noción de "verdad" en las ficciones medievales y renacentistas. Este es un asunto capital —¿qué crédito conceder a la versión novelesca de la vida?—, al que cada época y corriente narrativa dan un cariz particular, una matización diferente, y sobre el que prevalecen abundantes equívocos. Uno de ellos consiste en creer que Cervantes introdujo la "verdad" en un género que hasta entonces no había hecho otra cosa que mentir. El realismo del Quijote habría delatado la irrealidad del romance artúrico. Para esta noción, no por ingenua menos extendida, el criterio de la veracidad en las ficciones reside en la semejanza de la anécdota con la realidad verificable por el lector a través de su experiencia. Así, sólo las ficciones "realistas" dirían la verdad; las otras, mentirían.

Lo cierto, claro está, es que todas las ficciones mienten —si se trata de cotejar lo que ellas cuentan con vicencias reales—, o, mejor dicho, que las verdades que expresan no son literales sino indirectas, simbólicas, y a las cuales la cercanía o la distancia con la realidad que anecdóticamente las inspira les es indiferente. La ficción es constitutivamente una mentira, una realidad sustitutoria, fingida con palabras, y cuya verdad esencial está en su engaño: en persuadirnos, mediante artificios formales, en el curso de la lectura, que aquella ilusión que nos comunica no lo es, sino realidad escrita, vida viva, experiencia haciéndose.

El profesor Williamson sostiene que para una mentalidad de la Edad Media, embebida de Platonismo, acostumbrada a ver en las apariencias visibles de la realidad, signos o manifestaciones del orden secreto del mundo creado por dios, el universo ritualista y maniqueo de las ficciones de Chrétien de Troyes no era percibido como exagerado ni irreal. Por el contrario: describía la verdadera realidad, la espiritual, soterrada bajo el caos que las perfidias y fealdades humanas ocultaban en el diario vivir. La misión de la literatura era sacar a la luz esta realidad oculta, a fin de que los hombres se sintieran redimidos y seguros. Las ficciones les probaban que la verdadera vida no era la que padecían cada día, sino la otra, la

subyacente, una vida en la que el mal era siempre derrotado por el bien, donde la bondad o la maldad de los seres humanos se reflejaban en la belleza o fealdad de las caras y en la fuerza o debilidad del brazo y en la que la maravilla y el milagro coexistían con lo banal y lo trivial.

La realidad que el hombre medieval quería ver representada en los libros no era la violenta y temerosa que experimentaba en carne propia, sino aquella que no veía pero en la que creía ardientemente —la de las Escrituras, la del catecismo, la de la fe— y el genio de Chrétien de Troyes tradujo aquel sentimiento amorfo en caras, cuerpos, nombres, paisajes, aventuras, y una bella música de palabras. La razón de ser de la ficción era, perforando el engañoso vaivén de la vida cotidiana, describir el orden permanente y divino del mundo. La vida real era falsa; la ficción, cierta. El narrador desenmascaraba la realidad hechiza y transeúnte del tiempo y el cuerpo e instalaba sus ficciones en la realidad intemporal y trascendente del alma. Williamson, con una fórmula sutil, llama la "coartada didáctica" a esta operación que permitía al autor de ficciones caballerescas obtener la credulidad de sus lectores (u oyentes, ya que estas novelas se leían en alta voz o se recitaban de memoria) para sus fabulaciones.

Cuando Cervantes escribe, el contexto social y cultural era muy diferente. La religión ejercitaba todavía un derecho de veto sobre la imaginación literaria, pero ésta ya no podía apoyarse en las verdades religiosas para ser convincente. Los lectores leían cada vez más con los ojos de la razón y cada vez menos con los de la fe; por lo tanto, se habían vuelto incrédulos para la literatura caballerescas enraizada en creencias e ideales caídos en bancarrota. Las convenciones del romance épico tradicional resultaban artificiales, disparatadas, para un público que, a diferencia de su predecesor, buscaba que los libros le dieran claves e instrumentos para entender el mundo en que vivía en vez de apartarlo de él. Los hábitos del lector habían cambiado. De los cuatro niveles en que leía el hombre medieval —el literal, el alegórico, el moral y el anagógico— el primero tomaría, a partir del racionalismo rena-

centista, una preeminencia tal que la literatura narrativa debió, en consecuencia, mudar de naturaleza. El resultado fue el nacimiento del "realismo" en la ficción.

Las mejores páginas del libro de Edwin Williamson desentrañan, con minucia quirúrgica, el sentido en que debe entenderse el término "realismo" aplicado al Quijote. El no indica, por cierto, una promiscuidad total entre ficción y realidad, sino unas convenciones literarias —un anecdotario, una estructura temporal, un uso de la palabra— diferentes a las del romance caballeresco. Con Cervantes la novela se vuelve exclusivamente literaria. Porque el autor del Quijote, en palabras de Williamson, "sitúa la ficción de manera plena en el dominio de la imaginación humana, sin mencionar la inspiración divina, emancipándola de otras ramas del conocimiento y de otros departamentos de la verdad, sobre todo las verdades de la religión." (p. 85) Pero, al mismo tiempo, Cervantes encuentra manera de rescatar, dentro de los nuevos modos de la novela, asuntos y valores de la tradición caballerescas a los que los tiempos que corrían se mostraban alérgicos. La genialidad del subterfugio radica tanto en su simplicidad como en su eficacia. Cervantes hace de Don Quijote, el valedor de la visión del mundo y de la ética caballerescas, un loco, y le adosa, como su contrapunto sensato y realista, a Sancho Panza, a quien, como dice Williamson, encomienda "democratizar rudamente, a base de mala fe, duplicidad e irónico vigor, los heroicos ideales del caballero andante".

Comparto enteramente la convicción de Williamson de que la locura del Quijote no fue concebida como una metáfora de nada —eso afirma una corriente crítica empeñada en que la buena literatura sea siempre edificante— sino como un recurso literario para hacer aceptables, creíbles, unas actitudes y unos sentimientos que, sin la coartada de la locura, los contemporáneos de Cervantes hubieran rechazado por excéntricos. Al aparecer revestidos con la indumentaria de la enajenación del personaje (y adquirir, por lo mismo, connotaciones risueñas) el código de conducta y los designios del Quijote se tenían de "realismo" y merecieron

por tanto ese asentimiento de los lectores que garantiza la perennidad de una ficción (o decreta su muerte).

La maravillosa paradoja es que, con el tiempo, a medida que la novela de Cervantes echaba raíces y comenzaba a nutrir con su rica savia toda la cultura de Occidente, lo que había sido nada más (pero, también, nada menos) que una estrategia literaria, se fue cargando de un simbolismo tan poderoso que hoy día parece imposible desligarlo del Quijote sin infligir a éste una herida mortal. El empecinamiento del Caballero de la Triste Figura en ver gigantes donde hay molinos de viento y en desear lo imposible, rechazando de modo sistemático la ley de realidad, aunque el resultado de ello sea, una y otra vez, desbaratarse y frustrarse y sembrar la desdicha en torno, ha pasado a representar una forma suprema de humanidad. La locura se ha trastocado en idealismo. El Quijote personifica al espíritu generoso combatiendo contra la sordidez del mundo real, contra la mezquindad del sentido común, contra el cálculo realista encarnado por el pobre Sancho Panza, a quien, inversamente, por su inflexible pragmatismo, se ha convertido en símbolo del adocenamiento espiritual, el conformismo, la cobardía y la vulgaridad.

Si es verdad que Cervantes escribió su novela para condenar la irrealidad del romance caballeresco, lo sucedido en todo este tiempo con el Quijote debería desconcertarlo. Cuatrocientos años después, el mundo entero tiene a su libro como un formidable alegato a favor del sueño y la ilusión y en contra del acatamiento por los hombres de la realidad que viven. ¿No es eso lo que, tal vez con prosa menos perfecta y en historias menos bien trabadas, hacían los libros de caballerías?

El libro de Edwin Williamson es una valiosa contribución para entender esta verdad: el Quijote, en vez de acabar con el género caballeresco, lo coronó con una extraordinaria novela que fue, entre otras cosas, una victoria póstuma de la tradición narrativa que se inició en las aldeas y cortes de Bretaña. Gracias al Quijote, Lancelot, los Amadises y Palmerines todavía rompen lanzas en pos de su quimérico e indestructible ideal.

POR UNA DEMOCRACIA SIN ADJETIVOS

de Enrique Krauze

por Francisco Quijano

● Joaquín Mortiz-Planeta, México, 1986.

Una palabra: democracia. Aparece en el título y la última página de estos ensayos de Enrique Krauze; se repite incontables veces; palpita a lo largo del discurso. Esta palabra no es divisa de brujería para convocar a un fantasma: dice lo que está aconteciendo en las calles y las plazas de México. Frente al silencio cómplice o venal de la televisión, la radio y buena parte de la prensa, frente a las diatribas furibundas de la demagogia oficial y frente a las sospechas taimadas de sesudas especulaciones, Enrique Krauze dice la llana realidad. Su palabra recoge voces nítidas de la sociedad, que se concentran en una algarabía festiva en manifestaciones callejeras, y da cuerpo a anhelos soterrados pero vivos en el pueblo mexicano.

La palabra está dicha en variadas tonalidades. La democracia como solución práctica, eficaz, frente a la parálisis de la crisis: llana decisión de caminar en vez de quedarse pasmados. La democracia como oportunidad histórica para reorientar un destino en consonancia con las tradiciones propias y los reajustes que ocurren en el mundo: sencillamente querer ver. La democracia como exigencia moral de desagravio por las insolencias de tres regímenes (ahora el cuarto, que atizó duro otro agravio: el voto contra el voto): hablar el lenguaje fino de los sentimientos de reconciliación y concordia. La democracia como búsqueda de congruencia y respetabilidad en la vida pública nacional e internacional: tomarle la palabra a los discursos sobre la legitimidad democrática, republicana y federalista. La democracia, en fin, como estilo de convivencia política con una dimensión ética que le da acendramiento:

"Una democracia sin adjetivos, que comenzaría por el respeto escrupuloso al voto pero que implica otras cosas: la práctica de una tolerancia más

cercana a la atención de las opiniones ajenas que a la repugnancia hacia ellas; el civilizado ejercicio de una crítica en la que la imaginación, la fundamentación y la lógica desplazan a las reacciones viscerales, dogmáticas y autocomplacientes; la consideración de la variedad y pluralidad como fines en sí mismas; la vigilancia atenta y regulada del poder junto con la posibilidad de orientarlo y llamarlo a cuentas; y, en fin, la experiencia cotidiana —individual, colectiva, nacional— de labrar el destino propio con el propio esfuerzo" (13-14).

Si no le sientan bien los adjetivos, ¿qué democracia es ésta? Enrique Krauze piensa en la democracia que nace con el liberalismo político moderno, que está reconocida y estipulada en el derecho constitucional republicano (oparlamentario). La democracia que va junto con el reconocimiento de las garantías individuales y los derechos políticos del ciudadano. La que da curso al ejercicio de las libertades de conciencia, opinión, asociación, religión, iniciativa, y es medio en el que se juegan los derechos de participación en la conducción de los asuntos públicos. Frente a esta democracia sin adjetivos están las democracias adjetivadas. Una, la mexicana, que lleva adornos muy deslucidos, imperfecta y por siempre perfectible, según decir y voluntad de los regímenes revolucionarios. Otra que se instituye de arriba hacia abajo y de afuera hacia adentro, paternalista, más o menos flexible, hasta contradictoriamente dictatorial o totalitaria: el centralismo democrático, la democracia popular de las vanguardias del pueblo. La democracia social, que va ajena al reconocimiento de los derechos sociales (al bienestar, la salud, la educación, el trabajo...) y pugna por establecer las condiciones reales de ejercicio de estos derechos. Esa democracia en la

que se ejercitan las libertades para igualar a los socialmente desiguales, redimir a los secularmente irredentos, para hacer el bien parejamente a todo el mundo.

Enrique Krauze delimita la democracia sin adjetivos frente a estas otras y las que se inventen en los círculos de estudio. Quizás su alegato tenga en mira principalmente al último espécimen: la democracia social, que tiene arraigo en la cultura y el derecho constitucional mexicanos. La posición de Krauze es clara para quien quiera verla: la democracia que es fruto del liberalismo político y la que surge imperiosa con el reconocimiento de los derechos sociales y el progreso económico moderno, son válidas de por sí. Lo que resulta incongruente, hasta ineficaz, es presentarlas como disyuntiva, cuando no tomar a ésta como pretexto para sentarse en los sitios de la real gana y del paternalismo estatal: obtener y conceder favores por voluntad del mandatario. Además, la democracia social ejercida vaciando las arcas del estado, comienza ya a ser improductiva: no llega siquiera a cumplir las promesas para las cuales fue ideada.

"Vaciar la democracia de contenido político es vaciarla de contenido. La democracia busca la libertad y la igualdad políticas, igualdad de participación, influencia y vigilancia sobre decisiones políticas. En este sentido, la democracia es un objetivo distinto de otros, no menos importantes: igualdad material, bienestar, paz, seguridad, orden, fraternidad, etc... La consecución de estos fines no crea automáticamente la democracia, pero ésta sí suele ser el camino más racional, menos inhumano, de conseguir aquellos fines... Algunos países han logrado acercarse más hacia esos fines sin un ogro filantrópico de las porciones del nuestro. Y otros países —con ogros mayores y menos filantrópicos— los han suprimido" (81-82).

Entonces, ¿qué: adjetivos o no? Este ensayo de Krauze suscitó una discusión, que tiene visos de enredarse indefinidamente en los círculos de la academia y de la política de oficio. Como brújula para no perderse en estas discusiones, nada mejor que las preguntas broncas de Antonio Becerra Gaytán: "La dignidad, ¿es de

izquierda o de derecha? El coraje, ¿es de izquierda o de derecha? Negarse a seguir siendo objeto de una política ciega por parte del gobierno, ¿es de izquierda o de derecha? Denunciar el atraco electoral cometido contra el pueblo de Chihuahua, ¿es de izquierda o de derecha?" (*Proceso* 509, 4-viii-86). Quienes le ponen colgijos, cosméticos, aderezos y vestimentas a la democracia, harán bien enfrentándose a ella tal cual es. A estas alturas del siglo xx, casi cualquier hijo de vecina sabe reconocerla. (Pero si algún estudioso o político de oficio todavía no atina a dar con ella, puede leer el libro de Norberto Bobbio, *El futuro de la democracia*, recientemente publicado por el Fondo de Cultura).

¿En dónde encuentra Enrique Krauze el anhelo por la democracia, las voces que propugnan por ella? En la historia documentada de México —su pasado— y en esa misma historia, viva, actual, palpitante. Estas fuentes dan enjundia, vivacidad, perspicacia, peso argumentativo y valor moral a sus ensayos. La historia de México muestra huellas inequívocas de tendencias democráticas y de realizaciones efímeras de este ideal. La Reforma, la República Restaurada, el maderismo vuelven una y otra vez como hitos luminosos. Esta veta de liberalismo político va pareja con la otra de un proyecto social igualitario; a veces se entrecruzan, otras se separan. Con todo, el liberalismo político, la democracia ésta de que hablamos, han sido postergados desde que la Revolución se instaló en el poder con Carranza. Las vindicaciones maderistas con las que empezó la Revolución están guardadas en los archivos oficiales y confiscadas por los discursos estrepitosos de la familia revolucionaria.

La historia no está circunscrita por los documentos. Anda por allí, palpitante, en un pasado redivivo por la gente en estos momentos de crisis. Enrique Krauze tiene sensibilidad para leer esta otra historia: aguzar la mirada, afinar el oído, poner a tono el corazón, avivar la inteligencia. Algunos de sus ensayos ("Revelación entre ruinas", "Chihuahua, ida y vuelta") atestiguan la simpatía del historiador por la gente de carne y hueso, sus idas y vueltas por la vida, sus sentimientos de esperanza y desengaño,

sus luchas y fracasos. Esa simpatía cordial del buen historiador está también en juego cuando hace retratos hablados de mexicanos de carne y hueso (José López Portillo, Miguel de la Madrid, Octavio Paz, Jesús Reyes Heróles, Pancho Barrio, Fernando Baeza, el Profe Becerra...) y cuando retoca, corrige o desecha retratos estereotipados de los mexicanos que de veras viven en este país. En esta historia viva, Enrique Krauze lee las aspiraciones democráticas del pueblo y las contradicciones con las que se enfrentan. El pueblo es rico en sentimientos espontáneos de solidaridad, fraternidad, compasión. Mantiene encendida la luz de la dignidad personal y de la igualdad fundamental de los humanos. Su identidad tiene raíces, "es mucho más que los símbolos estatales, es un conjunto de valores éticos, religiosos, estéticos e intelectuales: es una cultura. No hay que protegerla sino de sus protectores" (42). La gente tiene sensibilidad, un sentido nato de lo justo y lo bueno, muy al margen del prestigio moralizador de promesas redencionistas con que se pretende adoctrinarla; un sentido moral a la medida de los humanos, no de las ambiciones desmesuradas de los superhombres. Y no es un pueblo agachón, sino con iniciativa que tiene cuerda desde años atrás:

"La clave puede estar en una palabra: iniciativa. Hay que tomar la iniciativa. No es una palabra ajena a nuestro vocabulario histórico: México abolió la esclavitud antes que Estados Unidos e Inglaterra; desarrolló un mestizaje político y social más limpio e igualitario que el de esos países; desterró de un plumazo los prejuicios raciales y religiosos, y ha sido siempre, por vocación, puerto generoso y seguro para el perseguido en otras tierras. La Revolución Mexicana fue también, a su modo, una gran iniciativa, el primer asalto mundial al bastión del liberalismo económico. Y ya en la raíz misma —lo olvidamos a menudo— México fue estado nacional antes que Italia o Alemania. Más de ciento sesenta años de vivir como una comunidad nacional, y muchos más como una comunidad cultural, son suficientes para tomar —para volver a tomar— la iniciativa democrática. Tenemos un tiempo limitado: el de nuestras vidas" (75).

Enrique Krauze no ausculta sólo nuestra historia, dirige también su atención a lo que está gestándose en otros países. La historia no se atiene a decretos ineluctables, el futuro es siempre incierto. Con todo, es casi imposible no ver que más allá de nuestras fronteras ocurren cambios, y que éstos apuntan hacia la democracia, la descentralización, la crítica de las doctrinas establecidas. En América Latina varios países vuelven a la democracia; en China, Hungría, hasta en la URSS, se hacen reformas a regañadientes para aflojar las correas de la planificación central de la economía; Europa se despierta otra vez ejerciendo la crítica de los dogmas. Para estar a tono, hasta para tener de qué platicar en los foros internacionales, México debería tomar sus iniciativas.

Y por vía de mientras, cabe señalar otro mérito del libro de Enrique Krauze: la manera como está dicho el alegato. Comprender, alentar, opinar, enjuiciar, razonar públicamente son palabras que vienen a cuento. Una vindicación de la democracia que es un ejercicio de democracia. Los ensayos de Krauze reflejan comprensión, cordial e inteligente, de las opiniones ajenas y del talento de los "adversarios". Saltan a la vista las chispas de la ironía a manera de juicio moral, sin desdén, invitando a la congruencia. Revelan sensibilidad para pulsar el estado anímico de individuos y colectividades, simpatía por la gente y con ella. Hay alientos de esperanza: un optimismo mesurado, realista, que no se desboca en proyectos grandiosos de cambios radicales, sino que apunta hacia vías practicables de solución. Krauze evita las profecías grandilocuentes que convocan a las utopías para que se encarnen ya en la historia; no anuncia la llegada inminente del apocalipsis. Opina, pone en juego su responsabilidad y la de sus lectores en el vaivén de los juicios a la luz pública. Razona frente al lector y con él, quiere convencer pero no someter. Quizás por esto: el realismo de soluciones que, por ser practicables, llaman a la responsabilidad y no a los efluvios sentimentales por las ideas grandiosas; la opinión libre, independiente, que no adula ni desdeña y, por eso, se dirige a otras libertades; el razonamiento enjundio-

so, que cuenta con la inteligencia del lector y abre espacios de congruencia... quizás por eso, el libro de Enrique Krauze es peligroso.

Por vía de mientras... Porque la lanzadera de la vida está tejiendo en la urdimbre de estos ensayos la trama de lo que acontece. A la luz solar de las calles y las plazas del país, junto con los votos y las manifestaciones de la gente, los ayunos de Luis H. Alvarez, Víctor Manuel Oropeza, Francisco Villareal, a la par de las andanzas de los partidos y sus candidatos, en medio del diálogo, las opiniones y los enjuiciamientos, como los reportajes y testimonios de Fernando Benítez y Francisco Ortiz Pinchetti, queda

abierto lo dicho por Enrique Krauze. Quizás lo más valioso de este acontecer último sea el clima moral que empieza a respirar la sociedad. Al abrigo de este clima, se presenta la oportunidad de impulsar, desde fuera del estado, sus pirámides y sus colas, "la democracia (como) una forma de convivencia... (que) respira en espacios abiertos entre hombres libres que discuten, no entre hombres serviles que trepan; hombres liberados de sus arquetipos, no de sus sueños" (14). El Movimiento Nacional Democrático, o como finalmente se llame, es la oportunidad que tiene la sociedad de pugnar por la democracia ejerciéndola.

ciano que viene de un pueblito llamado Las Flores y llegar a una ciudad como La Plata lo deslumbró. El lector se da cuenta de inmediato que Almanza es un ingenuo, porque La Plata es en este libro tan sosa y trivial como una aldea; para él basta que sea una ciudad desconocida. Muchas historias de Bioy Casares se inician de este modo: un hombre solo llega a un lugar extraño donde, simultáneamente, vivirá situaciones convencionales y experiencias desconcertantes. Mejor todavía: lo trivial será lo asombroso, el ambiente de comedia de costumbres y craso realismo desembocará en una disolución de los límites de la realidad y el sueño. La novela está dividida en 64 breves capítulos, que son en realidad simples escenas; ya en el primero la situación básica está planteada: vemos a Almanza cuando llega a La Plata y unas personas lo saludan; el hecho lo sorprende porque él no conoce a nadie allí y menos a ese grupo; pensando que ya le ocurrió antes contestar un saludo que no era para él, se dice: "Todo se repite" (p. 9); pero la familia Lombardo (un hombre, dos mujeres jóvenes y dos niños de pocos años) insiste, y Almanza se convence de que quieren hablarle. Son también forasteros; parecen amables pero, sobre todo el padre, son algo abrumadores en su afán de trabar amistad. El hombre, llamado don Juan, le dice a Almanza: "Le hago ver, hijo mío, que si se viene con nosotros, la ganancia es de todos. Pondré mi empeño, como si usted fuera de la familia, para que los patrones le ofrezcan una comodidad para salir del apuro" (p. 12). Y en un gesto excesivo de familiaridad, Griselda, una de sus hijas (la otra es Julia), "descubrió un pecho notablemente redondo y rosado y se puso a alimentar al hijo" (p. 13). Sucesos aparentemente menores, pero que tendrán incalculables consecuencias en la aventura del héroe.

La relación de Almanza con esta extraña familia y con otros personajes locales, como su amigo Mascardi y su grupo, oscilará confusamente entre los extremos de la protección y la amenaza: cada uno quiere hacerlo suyo para protegerlo del peligro de frecuentar al otro, que a su vez también le ofrece amparo de peligros nunca especificados. Almanza se ve

LA AVENTURA DE UN FOTOGRAFO EN LA PLATA

de Adolfo Bioy Casares

por José Miguel Oviedo

● Emecé, Buenos Aires, 1965. 223 pp.

Bajo un título borroso y convencional, más aparente tal vez para un relato criollista, Adolfo Bioy Casares ha publicado una novela que tiene toda la destreza (todas las astucias y dobles trampas) que ha alcanzado en su ya largo ejercicio narrativo. Bioy Casares es un maestro en el arte de desorientar e irritar al lector. Lo ha sido siempre (por lo menos desde *La invención de Morel*, 1940), pero se ha hecho más notorio en su producción de estos últimos 25 años. Más que la anterior, esta porción de su obra es un múltiple juego paródico: del género fantástico, del que ofrece una versión sinistramente cómica o falaz, con máquinas arcaicas y fallidos viajes en el tiempo; del tema amoroso, que en sus relatos aparece con equívocos rasgos costumbristas, galanes inexpertos y diabólicas mujeres; del lenguaje mismo, tanto del literario como del coloquial argentino, observados con una implaceable ironía y un afinado oído para los idiotismos y barbarismos que sus héroes confunden con la fórmula de la comunicación. El autor invierte los

términos de una lectura "normal" de la ciencia-ficción y el relato fantástico: permite una visión "por dentro", que nos muestra lo irrisorias y banales que son las pretensiones científicas, intelectuales o eróticas de los personajes. En sus invenciones futurísticas o sobrenaturales hay siempre un elemento de *insensatez* fundamental que destruye, no sólo las ilusiones de los protagonistas, sino también las del lector: si estamos leyendo un relato "fantástico", hay que admitir que es de un tipo marginal, heterodoxo, en el que todo parece ir en contra de los modelos clásicos. Esta contradicción paródica del género, ese elemento disonante oculto tras el aparente respeto a sus reglas de juego, constituye lo más personal de su aporte. La presente novela ofrece un buen ejemplo de ese arte equívoco.

En su chatura literal, el título describe bien cómo empieza esta historia: en efecto, se trata de un joven fotógrafo que va a trabajar a La Plata. Modesta aventura en principio, puesto que el héroe, cuyo risueño nombre es Nicolás Almanza, es un provin-

reclamado por tensiones cada vez mayores, envuelto en pugnas que no entiende, instalado en una realidad crecientemente sospechosa: ¿es cada amigo un traidor y cada confidente un enemigo que conspira a sus espaldas? El aislamiento mental de Almanza aumenta continuamente, y eso lo hace más dependiente de la información que recibe de sus grupos rivales de amigos (o enemigos). Don Juan, por ejemplo, que parece tan dispuesto a ayudar a Almanza, se revela como un hombre violento y siniestro: "Se encontró con la puerta entreabierta y con un cuadro inesperado y desagradable: don Juan, arrebatado por la furia, con una mano en alto y Julia gimiendo en el suelo" (p. 84). El amigo Mascardi trabaja secretamente para la policía local y trata de imponer esa autoridad sobre Almanza para "protegerlo" de don Juan y sus hijas: "De un tiempo a esta parte (le dice a Almanza) apareció lo que en la repartición llamamos una nueva figura delictiva. Una familia, que en realidad no es más que una junta de sujetos de frondoso prontuario. Entablan relación con el candidato, en este caso mi condiscípulo y amigo Nicolás Almanza, y todo concluye en una estafa o algo peor. No sé si soy claro" (p. 37). Todo esto ocurre en los ambientes típicos de Bioy Casares — pensiones baratas, cafés de barrio, pequeños negocios familiares —, lo que ayuda a despistar al lector sobre lo que realmente está ocurriendo: todo, en especial el lenguaje cursi de los personajes, parece vulgar y obvio, como en un sainete sentimental. La gente del lugar desconfía de la familia Lombardo por razones puramente supersticiosas; Gruter, para quien Almanza trabaja, le advierte, aludiendo a las hijas de don Juan: "El que no es buena persona es el diablo. Seduce para conseguir" (p. 51).

En verdad, Almanza ya ha sido objeto directo de esa permanente fuente de seducción que son las mujeres para Bioy Casares. Almanza se siente fascinado por Griselda (cuyo pecho vio en la primera escena, luego de Julia, finalmente de ambas: parece haber un acuerdo entre ellas. Pero la misma Julia le revela que es don Juan el que las manipula a las dos en su juego de seducciones y así lo manipula a él: "A mi padre le gusta manejar a los otros,

sin que sepan que los maneja ni para qué" (p. 111). Según ella, don Juan quiere que con la pasión de Griselda por Almanza, ella olvide a Raúl, el marido que la abandonó: Almanza es un mero sucedáneo, un instrumento. Pero hay más: a través del fotógrafo, don Juan aspira a recuperar a su hijo perdido, tal vez muerto o fugitivo de sus maniobras paternas. Quiere transformar a Almanza en hijo suyo, en otra persona. Mientras tanto, el fotógrafo recibe repetidas advertencias del peligro que sus relaciones eróticas suponen. Mascardi es uno de los más agresivos (y grotescos) en su antifeminismo: "Francamente, el que mucho anda con mujeres, no te diré que se amaricona, pero al primer descuido se convierte en lo que vulgarmente llamamos un tremendo pollerudo. Yo te hablo por tu bien, aunque te duela" (p. 67). Incluso algunas mujeres participan de esa opinión negativa, pero luego vemos que las mueve el interés: son rivales potenciales de las dos hermanas. La patrona de la pensión previene a Almanza del funesto atractivo de las mujeres, pero después descubrimos que ella también desea al muchacho (pp. 164 y ss.); lo mismo puede sospecharse de Gladys: aunque declara creer "en el poder de la mente" y concentrar "el que tengo en salvarlo de esa familia" (p. 101), también le dice: "Yo siento por las cámaras (fotográficas) una atracción casi erótica" (*ibid.*)

Esta red de amenazas, tentaciones, seducciones y planes inconfesables se va haciendo más ominosa e inquietante: Almanza es como un insecto atrapado en ella, tratando de cumplir a pesar de todo con su oficio de fotógrafo. La hostilidad y extrañeza del mundo que lo rodea crecen sin que él sepa qué estrategia adoptar: es un ser completamente indefenso, una víctima perfecta para las operaciones mágicas que pronto vendrán. Ya hay un conato de esto cuando Almanza, por encargo de don Juan, visita el negocio de un tal Lo Pietro y descubre, con aprensión, que detrás de "un enorme biombo de espejos, que reflejaba y multiplicaba los ataúdes" (p. 75), lo espía un gigante "que parecía un mono" (p. 78); el episodio lo perturba sin saber bien por qué, pues en ese momento no recuerda que en la pensión de don Juan ha visto antes

"una especie de túnica negra, de vidrio o espejitos, que producía reflejos cuando se movía" (p. 53). Esto es sólo un anuncio de algo más grave y misterioso; Gruter tiene una clara premonición que comunica a Almanza: "Habrás oído, quiero decir, que el alma es inmortal. Aunque entierren tu cuerpo el alma sigue viviendo. Para prepararnos a esa vida soñamos. No busques. No hay otra explicación para los sueños. Son antipicos. Con una diferencia, es claro: tienen despertar" (p. 148).

Uno entiende entonces por qué es tan importante el oficio de Almanza: la fotografía — hemos visto muchas veces lo mismo en las narraciones del autor — es la más simple y corriente máquina para la posesión del alma. Captar la imagen de alguien es tener a la persona: un elemento de irrealidad invade todo y pone el mundo real entre paréntesis. Una cámara es un mecanismo de proyección mental: es más letal y perturbador que los espejos que tanto preocupaban a Borges. La fotografía congela el tiempo y produce una especie de engañosa eternidad: el rostro de alguien, incluso muerto, está allí para siempre. En su inocencia, Almanza no se da cuenta de esto y de que, por lo tanto, él también está contribuyendo al juego de duplicidades al que se entregan los otros: don Juan con su deseo de reencarnar a su hijo, sus dos hijas alterándose en la cama de Almanza, las teorías de Gruter que homologan el sueño a la muerte, etc. En este mundo ficticio, la imprudencia o el candor se pagan, y Almanza lo descubrirá muy tarde.

Hay un momento milagroso en la novela (el capítulo XLIII) en el que, con impecable maestría, Bioy Casares hace que el relato despegue del nivel casi anecdótico realista en que lo ha colocado y, sin ningún sobresalto, nos lleva al otro lado de las fronteras de la realidad: al mundo del sueño, la imaginación alterada y quizá del más allá. Haciendo su normal trayecto por unas calles de La Plata, el fotógrafo presiente que se ha extraviado, que ha dado una vuelta equivocada y que, por lo tanto, ha entrado en *un mundo al revés*: "...do-bió a la derecha, siguió la curva hacia la izquierda, vio el campo y por último, desconsolado y con alguna zo-

zobra, el cementerio. Encontrarlo ahí le disgustó, porque ése era el cementerio de Las Flores. Aunque estaba muy aturrido no pudo recapacitar y, por una sucesión de revelaciones recordó que también era de Las Flores la avenida San Martín, el obelisco, el paso a nivel, la ruta 3 y la curva que lo llevó al cementerio" (p. 153). En esa transrealidad ve y habla con gente real, pero no sabemos si lo imagina; sueña y se encuentra con don Juan, que lo llama otra vez "hijo mío" (p. 156). En una confusión total, admite que "sueño despierto" (p. 157) o que tal vez esté borracho. Sin que él ni el lector sepan en qué dimensión se encuentran, Almanza sólo quiere una cosa en la vida: encontrar a Julia porque se ha convencido de que es "la que siempre quise" (p. 196). En una persecución pesadillesca la encuentra cuando ella se dispone a partir de La Plata. Almanza le hace un regalo (un simbólico calidoscopio), pero apenas pueden hablar pues la escena se vuelve angustiada. ¿Está el muchacho soñando otra vez? ¿Ve o imagina? ¿Ocurre esto al otro lado de la muerte? Sólo vemos que Julia trata de decirle algo a través de la ventanilla, la vemos llorar pero no alcanzamos a escuchar lo que le dice tras el vidrio que los separa.

También es posible, sobre todo para el lector argentino, leer la novela de otro modo, en el que la parodia se convierte en grave alegoría: el clima de constante e indeterminada amenaza, la "protección" policial y la intimidación física y moral, pueden estar aludiendo al terror de la reciente represión militar en ese país. No sería extraño que Bioy Casares haya construido su fantasía con esos sórdidos elementos de la realidad histórica inmediata: lo ha hecho antes en *Diario de la guerra del cerdo* (1969) y en el espléndido "Planes para una fuga al Carmelo", uno de sus últimos cuentos.

Aunque las 50 páginas finales de la novela son admirables, tengo la impresión de que el desenlace deja sin resolver algunas cuestiones que el relato ha planteado al lector: ¿qué papel juega Mascardi, quién es realmente don Juan, es la desaparición de su hijo una patraña? Una novela puede ser ambigua, pero al mismo tiempo consecuente con ella misma: esos datos sueltos resultan (si uno no

hace la lectura "política" del texto) algo frustrantes dentro del designio narrativo. Aun así, la historia está contada con un cálculo y precisión que hacen irresistibles muchas de sus páginas. No sólo la intriga se desenvuelve como un fino mecanismo de relojería y el continuo espejo de anticipaciones, ecos y simetrías da a lo ordinario una cualidad fatídica, sino que el lenguaje que usan los personajes aumenta el efecto enormemente placentero de la historia: es su *tono* lo que hace esta novela. Bioy Casares tiene un don especial para registrar el habla de los argentinos; no por nada es autor de un divertido *Breve diccionario del argentino exquisito* (1980), en el que recoge muchas expresiones que escuchamos en boca de sus per-

sonajes. El lenguaje de don Juan, sobre todo, es una parodia perfecta del español moderno "ilustrado" por crudos trasvases de la jerga periodística y radial; un ejemplo entre muchos: "Quería dejar sentado, perfectamente sentado, que no tuve parte alguna en la tropelia de Lo Pietro y su Mono. Hoy mismo voy a constituirme en el local de 19 y 64, para afear a esos caballeros su incalificable proceder" (p. 200). La paradójica comicidad de esa dicción y la satisfecha chatura provinciana del medio sólo hacen más patética y helada la aventura del fotógrafo: el horror de haber caído en la trampa de la irrealidad es apagado por el eco de las risotadas que se escuchan a sus espaldas.

UN TESTIGO FUGAZ Y DISFRAZADO

de Severo Sarduy

por Rosario Ferré

© Llibres del Mall, Barcelona, 1985.

Esta breve colección de sonetos y décimas abre una nueva ventana-espejo en la ya espléndida galería literaria de Severo Sarduy. A pesar de que el título señala hacia una visión enmarcada dentro de la tradición barthesiana del poeta-testigo disfrazado, creador de textos que son ante todo superficies, existen suficientes diferencias en la colección para hacernos pensar que el autor ha emprendido un camino diferente al de sus anteriores libros.

Nos encontramos aquí muy lejos de ese lenguaje kitsch y camp que el autor integra, en sus obras anteriores, al lenguaje "sagrado" del ethos poético, como sucede, por ejemplo, en *Colibrí*, donde el lenguaje "irrisado" de la parodia o del choteo cubano se funde a un lenguaje de pura cepa barroca, émulo de las *Soledades* de Góngora; o como sucede en *Maitreya*, donde se disuelven las distancias entre el lenguaje zen y su propia pectolilla. Pese a su título sugestivo, no puede decirse de este libro, como ha dicho el propio Sarduy de su obra

anterior, que "todo es simulación, todo es apariencia, todo es *fake*".¹

La fugacidad y la emulación se refieren aquí al tema del tiempo y de la carnavalización de la escritura-deseo, personaje principal del libro. Como Bataille, Sarduy concibe el deseo y el poema, no sólo como realidades fugaces e intercambiables, sino equivalentes.

El deseo y el poema son ambas experiencias de exceso (y acceso) místico. A diferencia de Bataille, sin embargo, para quien el éxtasis-exceso del poema le revela al hombre el "abismo" aterrador del ser y "la noche del no-saber y de la Nada", para Sarduy el poema-deseo es siempre una celebración, la única manera accesible al hombre de derrotar a la muerte. Por eso, en el soneto 6 (el que da título al libro) Sarduy equipara el sexo masculino al instrumento de la escritura (la pluma) por medio del cual se descifra "el ideograma de la

¹Sarduy, Severo. "La serpiente en la sinagoga." *Vuelta*, 60, abril 1984.

sombra", o de la muerte:

El embolo brillante y engrasado
embista jubiloso la ranura
y derrama su blanca quemadura
más abrasante cuanto más pasado.

Un testigo fugaz y disfrazado
ensaliva y escruta la abertura
que el column dilata y que sutura
su propia lava. Y en el ovalado

mercurio tangencial sobre la alfombra
(la torre, embadumada penetrando,
chorrasendo miel, saliendo, entrando

descifra el ideograma de la sombra:
el pensamiento es ilusión: templando
viene despacio la que no se nombra.

El poema, como el deseo, exige la máscara carnavalesca: la escritura-testigo es la máscara de la carne (y a la inversa), que se opone a la fugacidad del tiempo y a la muerte. En este sentido, la escritura "superficie" gira alrededor del "no saber" o "abismo de la Nada", pero ese girar o transvasar de significantes (del deseo a la escritura; del sexo del cuerpo amado al propio cuerpo) es siempre en Sarduy un proceso festivo y creador, y no (como en Bataille) de angustia maldita. Como sucede en los poemas eróticos de Octavio Paz ("Piedra de Sol," "Mutra," "Maithuna"), el erotismo de Sarduy es siempre un erotismo beatífico y apolíneo.

En estos poemas se palpa una inmediatez vivencial que resulta nueva en la escritura de Sarduy. Como en "La noche oscura del alma", de Sor Juana Inés de la Cruz, o como en los sonetos amorosos de Quevedo, estos poemas exigen la agonización (o canonización) del lector-poeta. En el soneto 5, por ejemplo (así como en la décima 44), los huesos del amante-amado quedan calcinados por una pasión auténtica, hasta no quedar de ellos más que la ceniza que el poema "vuelca" en la "noche voraz de los sentidos." En el soneto 13, por otro lado, los ecos quevedescos y místicos se funden a lo autobiográfico: el poema relata la experiencia que ha sufrido el poeta, al verse obligado a llevar a cabo los trámites funerarios de una familia o ser querido. (El título del soneto: "Página de un diario", subraya al aspecto autobiográfico.) Como el Quevedo del Salmo XVII, el poeta no halla tampoco aquí "cosa en qué poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte", pero esa muer-

te no es nunca tan terrible en Sarduy como en el máximo poeta del amor en español, porque implica siempre un "alumbra" del cuerpo por las brasas del deseo, que posibilita la trascendencia.

Como en todos los libros de Sarduy, la pintura (la mirada) y la música de la palabra (el son habanero) se encuentran inseparablemente entrelazadas, y son los dos medios por los cuales se expresa el deseo-escritura. El libro se encuentra por ello dividido en sonetos y en décimas: los sonetos constituyen una serie de medallones o miniaturas de corte europeo y renacentista; las décimas son pequeñas piezas musicales típicamente caribeñas, que se "sonean" con guitarra y se cantan improvisadas. El primer soneto, por ejemplo, comienza con la descripción de los amantes en una habitación inundada por la luz del Caribe, que la penetra por la ventana abierta:

La transparente luz del mediodía
filtraba por los bordes paralelos
de la ventana, y el contorno de los
frutos —o el de tu piel— resplandecía.

El sopor de la siesta: lejanía
de la isla. En el cambiante cielo
crepuscular, o en el opaco velo
ante el rojo y naranja aparecía

otro fulgor, otro fulgor. Dormía
en una casa litoral y pobre:
en el aire las lámparas de cobre

trazaban lentas espirales sobre
el blanco mantel, sombra que urdía
el teorema de la otra geometría.

La superficie de la escritura-deseo es aquí el espejo en el que se refleja (y recobra) el recuerdo del rito amoroso celebrado, ha muchos años, en una casa junto al mar. Pese al objetivismo implacable del poema (el énfasis es siempre en el "contorno" de los objetos descritos, en su "superficialidad"), este se encuentra atravesado por un aire de melancólica nostalgia, ante el recuerdo de un mundo perdido para el poeta. En la décima 17 se repite este tono nostálgico y personal, que intenta recobrar un paraíso perdido:

En la sed y en el alivio
de la sed, crepuscular,
en la honda noche insular
sobre el mio tu cuerpo tibio.
Silencioso, especular
de simetría, el guarismo
de mirada, voz y sexo
en la alquimia de lo mismo:
como al revés o en abismo
en un espejo convexo.

El emblema de la isla, presente en las dos composiciones citadas anteriormente, es recurrente en la obra de Sarduy. Aparece en *Maitreya* y en *Colibrí*, principalmente como imagen de un espacio interior, simbólico del aislamiento de la pasión o del deseo sagrado, pero también como imagen de la isla de Cuba, paraíso perdido del poeta. En estos poemas la presencia de la isla es cada vez más directa, como si su máscara se encontrara tan próxima al rostro del hablante que amenazara confundirse con ella. Esto sucede, por ejemplo, en la décima 2, que pudo haber sido escrita, no por un poeta estructuralista cubano, exilado hace más de veinte años en París, sino por Lloréns Torres, el decimista por excelencia del Caribe, o por cualquiera de los payadores jíbaros que todavía hoy recorren en Navidad las montañas de Cuba y de Puerto Rico, componiendo décimas para sus combates improvisados:

Corta Changó, con tu espada
el alcohol, y has que ese río
crecido, no bien vacío,
vuelva a su cauce y, saciada
tanta sed, halle morada
el nadador a la orilla
de tu fuente y en tu arcilla.
Que la sangre que consagra
de fuerza a las bisagras
del puño y de la rodilla.

En *Un testigo fugaz y disfrazado*, en fin, Severo Sarduy cumple una vez más con el concepto tántrico de la unión de los contrarios. Como en sus libros anteriores, todo aquí es metonimia, todo es desplazamiento, todo es metáfora centelleante. La noche caribeña, de crepúsculos oriflamados y sensuales, se funde a la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz y del desengaño barroco; la mística-erótica de la santería caribeña se funde a la mística-erótica sufi; el semen se hace tinta devoradora y la página se hace cuerpo resplandeciente; en una escritura a la vez agonizante y lúcida, de la cual la parodia, la simulación cosmética y humorística, tan cultivada por Sarduy en sus anteriores obras, ha quedado desterrada. Testimonio fugaz y disfrazado, todo aquí es conflagración de máscaras, pasión personal y auténtica, en unos textos que convergen bajo un "rayo que no cesa/ entre los huesos abrasados."

ENROQUE

de Gerardo Deniz

por Aurelio Asiain

Para Juan Almela

● México, Fondo de Cultura Económica, 1986; 80 pp.

No sé cómo, ni cuándo, ni qué cosa llevó a mis manos ese ejemplar de *Adrede* que guardo todavía al lado del posterior *Gatuperio*, pero he frecuentado sus páginas como las de muy pocos libros y presumo que seguiré haciéndolo. Son, como las del *Gatuperio*, inagotables. Lo digo con entusiasmo pero también, inevitablemente, con cierta melancolía. La poesía de Gerardo Deniz es el vicio secreto de unos cuantos lectores y algo que la mayoría ve con desconfianza, cuando no con simple y llana indiferencia. Cierto que no ha sido ignorada por la crítica y aun ha contado con lectores excepcionales; pero la mayor parte de lo poco que sobre ella se ha escrito se limita a repetir, con perezosa suficiencia, un mismo equívoco. Extraigo de la *Crónica de la poesía mexicana* de José Joaquín Blanco, página 226, ejemplo suficiente:

Adrede (1970) de Gerardo Deniz, manifiesta un agotamiento poético que es acumulación de motivos antiguos ya inservibles, como basurero público, frenético y discontinuo, en el que sin embargo flotan de pronto antiguas cosas como bellezas en naufragio. Muy próximos a los Cantos de Pound, Deniz escribe ilegibles textos que son y representan el aglutinamiento confuso del mundo en la conciencia; (...)

Deniz recorre "los únicos infinitos que nos van quedando", la luz que al rehacerse brota alas de pájaro en el aire amarillo, las solares pupilas de un tigre joven, la desvelada contemplación en que "los cinco sentidos van a una / tropezando, como un inerte cor / abrumado de fases de la luna", la misteriosa y viscosa marea nocturna, los anuncios de tempestad como cuadros del Greco, pero ante esa hermética poesía que se encierra en su lectura privada, sin intentar siquiera la comunicación, el lector se parece a "un ciberneta de ojo agudo (que) por no olvidarla, se dormirá repitiendo la palabra palimpsesto".

El fragmento es una joya y se presta a bordar largamente. Como no es el ca-

so, me limito a llamar la atención sobre los subrayados (que desde luego son míos) y, en especial, la mención de los "ilegibles textos" de "esa hermética poesía que se encierra en su lectura privada sin siquiera intentar la comunicación". Blanco, según es ley en su libro, hace de sus limitaciones límites de lo que comenta y, a falta de explicaciones, suelta calificativos. (Lo que no importaría si su libro, que alcanzó tirajes inusitados en México para la crítica literaria, no tuviera la influencia que tiene y no fuera deudor a su vez de un modo de leer y escribir, muy extendido entre nosotros, que encuentra en la falta de exigencias su condición de posibilidad y ejerce la distracción como estrategia). Así, saca de su propia confusión que los textos de Deniz "son y representan el aglutinamiento confuso del mundo en la conciencia"; le resulta legítimo (a él y a muchos otros, no seamos injustos) *techar* de hermética y encerrada en sí misma a una poesía que, pues es ilegible, no ha leído y de la que, pues no ha intentado comunicarse con él, no ha escuchado razones. Sinrazón y despropósito le parece y, sin embargo, no deja de seducirlo y, lo que es más, de parecerle poesía.

Los encontrados sentimientos (pues de sentimientos se trata) que hay en la confesión de Blanco son explicables. La poesía de Gerardo Deniz cuenta entre sus virtudes esenciales, acaso como la primera, la de ofrecerse a la sensibilidad como un lenguaje de una densidad extrema, como de objeto físico: *lenguaje macizo* lo ha llamado Octavio Paz. Así los ojos se desplazan sobre la página, el oído se despliega y vemos, olemos, tocamos y gustamos, en el rumor de sílabas de aire, el cuerpo del lenguaje. En la pasión formal de Deniz (sus poemas son perfectos) hay, antes que nada, el gozo de una sensualidad inteligente,

que apela, antes que nada, a la inteligencia de los sentidos. No es extraño que en un poeta como éste, para el que las palabras tienen la materialidad de las cosas, aparezcan las voces más inusitadas; que, con toda naturalidad, en su poesía se den cita el léxico de la geometría, la anatomía, la química, la filología, la música y las diversas lenguas de los hombres. Tampoco lo es que, junto a las aliteraciones (como aquella admirable en que las jotas raspan y un demiurgo "se lija un jiote con higiene"), las alteraciones de la sintaxis ("hasta esas veces en que, tan cuidada, como si uno en el invadido descifra con esfuerzo entre la hojarasca "mpasuch"/y ya sabe a que atenerse") y los neologismos (por ejemplo el fantástico de "esta ciudad es sueño de alebrije"), aparezcan en cada página de Deniz citas de otros poetas (como "—claves, silencios, alteraciones" y "Qué más para un catálogo de ruina") y de otros textos ("otra era, enorme y delicada") lo mismo que alusiones secretas (tal ese viento que "lleva puntos suspensivos, arena salada, insectos malandantes") y muchas otras cosas, todas ellas ganancia del poema. (¿Habrán quien no repare en la sabiduría de su adjetivación, por ejemplo en ese "pantalón calamitoso", digno de López Velarde?) Es explicable, aunque siempre hay que lamentarlo, que haya quien piense que eso es todo, que detrás no hay nada y que el poema es pura confusión. Desde luego que la poesía de Deniz es difícil y que participa de un mundo extraño en muchos sentidos al que habitamos cotidianamente la mayor parte de los lectores; desde luego, también, que esa dificultad (que, por lo demás, no es extraña en la poesía mexicana: piénsese en Chumacero y en cierto López Velarde, dos maestros de Deniz) puede ser una de sus características más estimulantes y que corresponde, admirablemente, a una experiencia vital integradora de universos que somos crear incompatibles. Para leer el poema "Bruja", por ejemplo, hace falta saber que un error de traducción (tomar *versiera* en el sentido italiano de *bruja* y no en el latino de *curva*) dio el nombre de *witch* of Agnes a una curva estudiada por María Gaetana Agnesi, matemática bolofesa del siglo XVIII; que María Gaetana tenía

una hermana compositora, entre otras cosas de la ópera *Sophonisba*, y que en Inglaterra es proverbial como ejemplo de estupidez el renglón "¡Oh Sophonisba, Sophonisba, Oh!", de la tragedia *Sophonisba* de James Thompson.

Lleno de respeto hacia las probabilidades, considero a Maria Gaetana Agnesi como fea; no obstante, procederé como si fuera hermosa.

Fanciulla pedante trilingüe —a cada palabra le arranco otro trapo—, sabihonda sabrosa, presiento por ciertas instituciones analíticas que en materia de senos puedes todo.

Abajo tu hermana toca y canta a gritos —Oh! Sophonisba, Sophonisba, Oh!— mientras nos perseguimos voraces catterwauling por los tejados sublimes de Bolonia.

Pero has puesto el coseno bajo el seno, por la tangente escapes. ¡Qué transvección, versiera! Ya en la escoba eres un punto que dibuja una onda frente a la luna.

Tampoco está de más, por supuesto, reconocer las palabras (¿de Copérnico?) "Lleno de respeto hacia la Sagrada Escritura, considero la Tierra como inmóvil; no obstante, procederé como si se moviese", ni recordar (lo aprendimos en la primaria) que la tangente trigonométrica es el seno dividido entre el coseno. Nada de ello debería sernos ajeno y, ya que lo es, no está de más que un poeta venga a recordárnoslo. Los libros de Deniz no representan el gesto contradictorio de un escritor que los da a la luz para mostrar cómo se encierra en sus páginas; son, en cambio, el resultado de una voluntad ejemplar de apertura al mundo. El más reciente, *Enroque*, al que me he referido en todas las citas anteriores, lo muestra con claridad.

¿Por qué *Enroque*? Los tres libros publicados hasta ahora por Gerardo Deniz tienen por título una palabra sola y que no parece gratuita. Como *Adrede*, éste de ahora advierte de la deliberada intención del autor; como *Adrede* y *Gatuperio*, previene la respuesta del lector y se adelanta a su

desconcierto. Y ya una nota en la cuarta página del libro advierte que "Enroque es un libro en donde todos los poemas están mudados, transpuestos, colocados de tal manera que —fuera de la costumbre del autor por agrupar cronológicamente los poemas, como lo muestran sus dos libros anteriores— aquí podemos leer en cualquier dirección y hacia cualquier atajo". Lo cual deja lugar a otra pregunta: ¿por qué se enroca el autor? Desde luego, para cambiar el rumbo de la partida. Desde este lado del tablero, para quienes hace tiempo que jugamos con Deniz, el libro resulta sorprendente desde las primeras páginas.

Los poemas iniciales de *Enroque* se dirían destinados precisamente a deshacer la imagen de un Deniz impenetrable, arbitrario y caótico. Son poemas propiamente atmosféricos: estados del tiempo que son estados del alma, son "como una especie nada más para el oído". Está en ellos el Deniz más silencioso, oyendo lo que mira. No tratan de los asuntos de los hombres sino del mundo, que anda en sus cosas, y su trama verbal, como su tema, es la simpatía con el mundo. Sorprende encontrarlos apenas abierto el enroque; pero no hay en ellos un nuevo Deniz sino un Deniz original, originario, y no sólo porque, como ha dicho Pablo Mora, recuerden los poemas de la sección "Vacación y desquite" de *Adrede* (sobre todo en ciertas imágenes, como aquella en que "Sobre la verde superficie/una libélula múltiple remienda con puntadas fugaces/los agujeros que dejan cuando estallan las burbujas"), sino sobre todo porque hacen ver cómo la fascinación por el lenguaje que teje esta obra a veces oscura no es sino una de las caras de una clara fascinación por el mundo. Dejan oír a los sentidos, porque lo reproducen, el diverso concierto de lo real y muestran que en Deniz no hay un propagandista del caos sino, justamente, un preciso concertador de voces y de ecos. Su ley es su vocación de materialidad; su rigor, el de los "breves objetos infalibles". Hay en él un deslumbrado amor por la forma como pocas veces se ve entre los poetas actuales; queda claro en él que el rigor formal es voluntad de realidad, y la realidad el reino de la imaginación estricta.

PRINCIPIOS

Lo que escribo tiene el derecho —para los fines de la rima y todo eso que sólo a mí me interesa— de decir que era verde el vestido gris en realidad, o decir que era martes cuando que fue viernes —si me acuerdo— o explicar que el barco enarbolaba calaveras y tibias porque lo estaban fumigando. Tiene este derecho y casi ningún otro.

No estamos ante un poeta del delirio sino ante uno que sueña y que, sobre todo, sabe soñar. No sé si sea necesario aclarar que ese saber no se refiere menos a un conocimiento formal que a una sabiduría moral. Deniz no olvida que su mundo es el mundo de los hombres, y es natural que su visión amorosa se resuelva en una visión crítica. Una crítica que participa íntimamente de su objeto y cuyo signo es la ironía. Contra lo que le ocurre a esos dos que, en uno de sus poemas, "por notable que parezca, no tendrán noción de estar viviendo un chiste", Deniz se distingue por su conciencia de las situaciones, por la manera escrupulosa en que las considera. Quizá por ello muchos de sus poemas son propiamente *novelescos*, en los que importa muchísimo la singularidad de las situaciones y el carácter de los personajes; Deniz tiene la capacidad (seguramente aprendida en Eliot) de trazar con dos o tres palabras el signo de una historia y mostrar siempre, por ello, personas de carne y hueso. A tal grado lo hace, que podría decirse que todos sus poemas son poemas de circunstancias —pero de circunstancias que de pronto, por la forma en que las miramos, resultan extrañísimas. Una mirada, y estamos en *otro lado*. Son ejemplares en este sentido sus poemas eróticos y amorosos: historias de desencuentros en los que, por ironía, los personajes se encuentran de pronto frente a frente y desnudos frente a sí mismos. Deniz mira, admira y se sonríe: el método es infalible.

METODO

En el cuadrado azul del tragaluz contemplábamos el borde de una nube;

yo te había enseñado a ver esas cosas,
decías.
Sin cambiar de voz y sin prisa y sin
pausa
le atribuí cualidades por orden
alfabético
que sin duda dejaban todo igual
pero tú aprobabas con la vista en alto,
pues las mujeres hallan natural la
falacia patética.
Cuando algo te sonó por fin
desconcertante
y advertiste que lo que le colgaba yo al
cielo
te lo quitaba a ti,
acababas de quedar desnuda.

Poeta lúcido, Deniz puede ser todo menos desmesurado y sus poemas son respuestas a la desmesura. Contra los males de la *hybris*, esgrime las armas del humor irónico, y las esgrime con habilidad. Muchos de sus poemas son versiones de una temporada en el infierno o, mejor dicho, los infiernos de la vida cotidiana (que recuerdan no a Rimbaud sino a Quevedo, lo mismo por la habilidad verbal que por el particular temperamento): la presunción vana de los poetas, la estupidez erudita, los delirios del pensamiento doctrinario, la mala fe de las buenas conciencias, el desamor y sus "horas hostiles que desfilan como mazas de piedra", la hiel negra de las ciudades, las vejaciones de la burocracia, la naturaleza "sucida de ser humano". Basta la mera enunciación de esos infiernos para mostrar que los laberintos de este poeta son los de todos nosotros y que su poesía merece como pocas el calificativo de ciudadana. Su escenario es con mucho menor frecuencia un escritorio que una calle de la ciudad, y la suya es una ciudad muy concreta, desde la que se ven los montes del Ajusco y los volcanes, hay una Librería de Cristal de la Alameda y un Hotel de México, el tren pita desde Buena Vista, se apagan las luces del Hospital de la Raza.

Escenario simbólico y pretexto de muchos de sus poemas, la ciudad de Deniz es una de las más vivas —una de las más reales— de nuestra poesía y, me atrevo a suponerlo, de nuestra literatura toda. No carece de importancia, por cierto, que sus puntos de referencia sean identificables para ciertos lectores suyos, sin duda la mayoría; pero no es eso lo que en último término la vuelve entrañable. Mucho más decisivo es el papel que

desempeña en la configuración del soñador irónico que discurre por ella —un soñador, hay que decirlo, de un realismo exasperado. *Flaneur* melancólico y escéptico, el personaje de Deniz encarna a un espíritu típicamente moderno, para el que las calles de la ciudad trazan un jeroglífico resuelto en cifra de un destino y marca de una naturaleza. Nos internamos en un "bosque de símbolos" cuyos árboles crecen rodeados por el concreto y en el que el viento levanta hojas secas y periódicos, sopla sobre las copas de los árboles pero también en lo profundo del cuerpo y bajo tierra, por los túneles del metro. Léase, por ejemplo, "Vitriol", un poema en el que los andenes son tan pronto escenario como metáfora de una misma aventura. La ciudad es en Deniz un cuerpo habitado por los fantasmas del deseo.

No he usado gratuitamente la palabra "fantasmas". Dije antes que Deniz es un poeta amoroso; debo aclarar ahora que el suyo es un amor desolado. No ignora que la luz del mundo está hecha del encuentro con los otros ni, con melancolía, que ese mundo está en perpetua metamorfosis y en plena fuga. La certidumbre de la vida y la carne de los otros es la religión de Deniz, pero es certidumbre de una intemperie. Soledad en llamas: los otros son finalmente un misterio y lo que amamos en ellos es incognoscible. No es extraño entonces que el lenguaje de Deniz esté lleno de guiños al lector, de gestos de complicidad, lo mismo en sus alusiones veladas que en las frases como "reconozcámoslo", "desde luego", "claro", "sí, bueno" (que, entre paréntesis, recuerdan a las que abundan en la prosa de Alejandro Rossi); son invocaciones y provocaciones, señales, una vez más, de una pasión formal que es vocación de realidad. Los otros son un misterio pero del trato con ellos está formada la trama de nuestra vida.

Dormiste aquí adentro entonces como
en toda otra fecha;
¿qué repasabas al unir los párpados?
¿qué al despertar en un domingo igual
a éste?
Saliste, y quien pasara te siguió con la
vista deseándote.
Por donde ahora me alejo me llevaste
en los ojos, los oídos, en la piel,
en las vísceras.

Algo de mi sustancia se hacía matiz
tuyo
en el albor de nuestro primer año.

El personaje de los poemas de Deniz es un soñador pero sus finísimas percepciones nutren con frecuencia la trama de una pesadilla tejida por el sentimiento de fugacidad de una conciencia pesimista. Este personaje, en el que la pasión y la melancolía no excluyen (más bien: sustentan) una lucidez insobornable, que puede derivar sin pérdida en la ternura lo mismo que en el sarcasmo, es mucho más visible en este *Enroque* que en los libros anteriores del autor. No es que no lo reconocáramos ya en *Gatuperio*, donde lo vemos perderse "por los meandros y cagaderos del destierro", e incluso en *Adreda*, que transcurre "por la acera opuesta de la calle de las Artes", por ejemplo, sino que el tono es ahora más claramente autobiográfico y confesional. Lo cual puede deberse a que (como apunta un poema llamado justamente "Confesiones") "El paisaje se aplana desde hace años", pero en otro sentido significa un enriquecimiento. *Enroque* es un libro mucho más despojado y, en cierto modo, menos deslumbrante que los dos anteriores; al mismo tiempo, hay en él un personaje más interesante, porque sus rasgos son más acentuados, y mayor diversidad de asuntos. Tan pronto prueba Deniz el epigrama como la canción, tan pronto relata una historia fantástica como escucha la música de las esteras, y ya se interna por los túneles del metro o se aventura por las márgenes de la ciudad como se pierde por las recámaras de su alma. Con pareja fortuna entona las más diversas voces; y tan bien se burla de Amado Nervo, quien recomendaba leer a Pitágoras ("8x 3, 24; 8 x 4, 32"), como traza un simpático retrato, admirable recreación de atmósfera, del viejo Julio Torri (a quien le arregla la vida: ya no debe perseguir a las criadas por las calles, pues tiene a una diazmiro-niana Eudora en la azotea).

Nuestra poesía sale ganando con un personaje como el de Deniz, no porque sea uno más sino precisamente porque no lo es. Su densidad interior y la íntima intemperie de su espíritu aventurero, que lo llevan a internarse por territorios inexplora-

dos de la experiencia moral, lo vuelven insustituible. Animada por una clara conciencia del desastre, su voz no entorna, como otras, el lamento cívico por la desaparición de nuestros monumentos ni responde a la mala fe que se culpa de su derrumbe. No es Deniz un héroe moral ni un puritano, aunque está contra las falsas liberaciones ("es que el instinto, ah, el instinto; qué vamos a hacer con el instinto") y suele pescarse en falta, con una enorme conciencia del ridículo. Tampoco actúa, por lo mismo, el papel del poeta maldito. Acaso la

mayor de las virtudes de Deniz sea, en cambio, la de hacernos poner los pies en la tierra. (¿Podemos hacer otra cosa al oír la "seca lluvia vertical" apenas entramos en la oficina de "TLC", al ver ahí esos "sellos amaratados"?). De ahí que varios de sus poemas tengan por tema una particular situación de desconcierto; un desconcierto qué es un no saber puesto en la tierra, traído del vuelo místico a la andadura callejera de la lengua ciudadana: "qué hago aquí yo/apéandome cansadísimo de ayer a estas horas?... Ayer, decíamos,/las

cosas eran de otra manera/(dándoles la vuelta un poquito, reconozcámoslo), eran como más no sé cómo".

En "Misión" un poeta ya entrado en la vejez confiesa cuáles han sido sus propósitos: "ayudar a perder una fe, minar un ideal, escarnecer tal nombre propio". ¿Son los de Gerardo Deniz? Sólo en cierto sentido. En más de una ocasión sentimos que nos encontramos ante un demoleedor del mundo. Pero, tras el derrumbe, sopla entre las ruinas el viento: esta región del aire es, de nuevo, transparente.

La vida (a)leve

BRUYERES

Después de aquellas nieblas y hojas muertas, dispuesta, pero no te decidías, se vio tu borde erizado al desvestirte ante la lámpara (cuentas de Bailly) (pero es de frío, ¡vaya! —como dijo el tocayo Jean-Sylvain) y, contra la costumbre en los eclipses, un pájaro cantó, posado en la madera de hacer pipas, mientras duró la totalidad.

A) Títulos de los preludios del segundo libro de Debussy: 1, *Brouillards* (Nieblas); 2, *Feuilles mortes* (Hojas muertas); ...5, *Bruyeres* (Brezos o Brezales; una de las mejores piezas cortas para piano que existen). Los títulos de los dos primeros preludios aluden sin duda a episodios inciertos, anteriores al momento del poema.

B) Brezo: arbusto (*Erica arborea*) de tierras áridas que se cubre agradablemente de flores pequeñas y tiene madera dura usada, por ejemplo, para hacer pipas (aunque, a decir verdad, para esto se utiliza sobre todo la raíz).

C) Francis Bailly, astrónomo inglés (1774-1844). Descubrió que en los eclipses solares, cuando el borde de la luna casi coincide con el del sol, la luz de éste se descompone en puntos (llamados cuentas o rosario de Bailly), al pasar por los valles y ser interceptada por las montañas lunares.

D) Jean-Sylvain Bailly (1736-1793). Astrónomo francés, tocayo del inglés por el apellido, tocayo mío por su primer nombre, y de mi nahual, Silvano, por su segundo nombre. Bailly llegó a ser alcalde de París. Puede vérselo subido en una mesa en el centro del famoso cuadro de David *Le Serment du Jeu de Paume* (El Juramento del Juego de Pelota) (por curiosa coincidencia, a la derecha de la mesa del cuadro aparezco yo sentado en una de mis preencarnaciones, sin compartir el entusiasmo excesivo de todos los demás presentes; pero todo esto es una digresión que no tiene que ver gran cosa con el poema). Algún tiempo después, ya al pie de la guillotina: —*Tu tremblas, Bailly. —Oui, mais c'est de froid* (—Tiemblas, Bailly —se cuenta que le dijeron. —Sí, pero de frío).

E) Durante la fase de totalidad de los eclipses de sol, los pájaros callan, como es bien sabido.

F) En el poema hay dos eclipses, equipados (el segundo con cierta vacilación) a eclipses de sol: un eclipse de lámpara, en el que la carne de gallina de la friolenta (que no acobardada) provoca cuentas de Bailly; después un eclipse total de mujer, durante el que un pájaro no deja de cantar, lo cual es singular.

G1) Tal vez no sea tan singular que el pájaro siga cantando durante el segundo eclipse, aunque sea de sol: no está sometido a los hábitos de los pájaros reales, pues es un pájaro metafórico destinado a prolongar, posado en el brezal, la expresión musical del júbilo, iniciada por el quinto preludio de Debussy, que da título al poema.

G2) O bien —quién sabe— el pájaro desempeña su función metafórica siendo además real. En tal caso quizá sería un ave de las que cantan en la noche, y el segundo eclipse, el de mujer, correspondería a un eclipse no de sol sino de luna, que no perturba a los pájaros desvelados. Con lo que el trío de la habitación —lámpara, ella y yo— correspondería al trío astronómico sol, luna y tierra. Me toca un buen papel: contemplo el eclipse de sol (o sea el de lámpara) y provoqué el de luna (o sea el de mujer).

H) Así sucesivamente.

Gerardo Deniz

Tomado de la revista *Cartapacios*, No. 2, julio de 1979.

MEMORIA PLURAL

ENTREVISTAS CON ESCRITORES
LATINOAMERICANOS

de Danubio Torres Fierro

por Fabienne Bradu

● Sudamericana, Buenos Aires, 1986; 294 pp.

Porque pertenece tanto a los entrevistados como al entrevistador, un libro como *Memoria plural* debería suscitar un doble comentario que revelara por igual lo que se pregunta y lo que se contesta. Sin embargo, el número y la importancia de los escritores aquí reunidos harían peligrar cualquier voluntad de repartición equitativa de los comentarios y, ante la imposibilidad de justicia cuantitativa, escojo privilegiar la figura discreta pero decisiva que está detrás y en el origen del libro: me refiero al entrevistador.

Memoria plural nos trae, como de regreso a casa, la presencia de un intelectual uruguayo que ha participado activamente en la historia de la vida literaria de México en estos últimos años. Forma ahora parte de ella por una tangente que no es quizá la más visible ni la más sonora: la que supone la organización y la tarea cotidiana de los suplementos y las revistas literarias. Una tarea en apariencia toda servil, que da existencia pública a las voces creadoras, les da cobijo y proyección, y para la cual se requiere un talento muy especial y una entrega a toda prueba. Para cumplir esta tarea con éxito se debe reunir, a un tiempo, una voluntad de hierro, que a veces podrá aparecer como intolerancia, y una gran generosidad de sí y hacia los demás. Quienes colaboramos con Danubio Torres Fierro en sus distintos cargos en revistas y suplementos pudimos observar cómo manejaba estos proyectos con una mano dura y generosa, aunque esto pueda sonar bastante inconciliable. Por poseer este peculiar talento, Danubio Torres Fierro ha realizado en México una tarea que marcará una pauta en la vida periodística de este

país. Este preámbulo no vendría al caso si el libro que ahora nos regresa algo de su presencia no estuviera tan hecho a su imagen.

Memoria plural es un libro de cosecha, de oficio acumulado a lo largo de los años de trabajo periodístico y de continua reflexión. Reune entrevistas publicadas, aquí y allí, de 1975 a 1982, en las que sin embargo se dibuja una línea ininterrumpida de búsqueda intelectual: la que lleva a Danubio Torres Fierro a escoger a sus interlocutores para empujarlos, suave pero firmemente, hacia los temas que le interesan y le inquietan. El tono general del libro está marcado por la actitud del entrevistador en estas conversaciones. Danubio Torres Fierro no considera a los escritores como a oráculos y, por lo tanto, no espera de ellos recetas o consignas sobre la conducta "ejemplar" que debiera dictar el intelectual. Al contrario, sus conversaciones intentan poner en un pie de igualdad a todos los que intervienen en este proceso de reflexión y de balance: el escritor, el entrevistador y el lector. Todos son por igual capaces de hacer avanzar esta reflexión que se sugiere a partir de la historia personal de cada quien. Tal actitud no excluye, por supuesto, la admiración que puedan despertar las obras de estos escritores. Por consiguiente, más que ofrecer lecciones y palabras edificantes, *Memoria plural* nos propone una manera de dialogar, de reflexionar con seriedad y honestidad sobre temas estéticos e ideológicos, una manera de ser y de pensar que es tal vez tan importante como el contenido de estos pensamientos en voz alta. En este sentido cabe mencionar la aclaración que hace Danubio Torres Fierro en su breve prólogo:

"Me interesa puntualizar, a esta altura, que mi intención estuvo sujeta al propósito de oficiar como intermediario entre el escritor y su público, sin pretender abusar del pedal inquisitivo, y que en toda ocasión me guió la convicción personal de que una actividad como ésta cae dentro de un registro asordado y servil donde se imponen la fidelidad y el resto a las opiniones ajenas". Esta actitud es algo más que un simple programa de trabajo...

En la mayoría de los casos ha privado un método que dice mucho de la concepción y de los objetivos del libro: "Las entrevistas en cuestión están hechas en su mayoría según un método de trabajo que incluyó primero una conversación grabada, luego una transcripción y por último una revisión por parte del entrevistado para evitar distorsiones". De este método se deduce el alto grado de confiabilidad del libro, avalado no solamente por el profesionalismo de Danubio Torres Fierro sino por los mismos entrevistados que se vuelven así verdaderos coautores de *Memoria plural*. El criterio de confiabilidad es siempre importante —las quejas que a diario se publican contra los periodistas deshonestos son ya un lugar común del género— pero cobra una significancia mayor cuando la entrevista se propone recoger algo más que declaraciones circunstanciales. Con mayor o menor logro según la extensión de las entrevistas, Danubio Torres Fierro se ha propuesto realizar con cada escritor una especie de biografía intelectual. Sus preguntas apuntan a un gran rastreo: del surgimiento de la vocación, de la sucesión de las obras como una cronología de la experiencia artística, de la continuidad y de las variaciones en la posición del intelectual frente a su sociedad y a los grandes acontecimientos políticos del pasado reciente. Por la naturaleza de las entrevistas y por la confiabilidad de las declaraciones, se puede hablar de *Memoria plural* como de un libro de referencia, y utilizarlo como tal, por supuesto, en la medida en que, como a veces suele suceder injustamente, no se menosprecie la palabra dicha frente a la palabra escrita. Pero, por otro lado, hablar de "un libro de referencia" no debería implicar una excesiva carga

de solemnidad, porque esto equivaldría a negar toda la amabilidad de las biografías conversadas, es decir, otro de los atractivos de *Memoria plural*. No hay duda: cuando las dos vertientes de una biografía intelectual se van mezclando con naturalidad, en un vaivén que lleva al lector de la anécdota privada a una concepción del mundo, es cuando más exitoso resulta este tipo de entrevista. Entre todas las compiladas, la entrevista con Guillermo Cabrera Infante es la que ilustra con mayor brillo este encuentro difícil y gozoso entre vida y obra, en un relato caudaloso que ofrece simultáneamente la visión de sus dos orillas paralelas. No siempre el flujo es tan prolijo como en el caso del escritor cubano, y con otros autores se echa de menos una búsqueda de mayor profundidad, que consistiría en escarbar algunos puntos más en detalle, aunque esto fuera en detrimento del gran rastreo biográfico. Este sería el inconveniente de mantener con todos los escritores, diferencia más, diferencia menos, una misma línea de conducción porque, como es de esperarse, no todos se saben prestar a las necesidades del balance panorámico.

Sin menospreciar la parte estrictamente literaria de las entrevistas, habría que señalar que el tema que a Danubio Torres Fierro le interesa más abordar es el de la posición del intelectual latinoamericano frente a su sociedad, al Estado y a los procesos políticos del continente. La mayoría de los escritores coinciden en la mediocridad de la literatura que obedece a consignas políticas o partidarias —no creo exagerar si digo que prácticamente todos muestran frente a ella una reacción absolutamente alérgica. Pero también es notable su preocupación por la política, en un aspecto tal vez más moral que circunstancial. Y precisamente porque se tratan de posiciones *morales*, parecería que el tiempo no ha pasado o apenas, que todo sigue planteándose en los mismos términos, infortunadamente. ¿Coherencia en estos intelectuales o desolación circundante? Dos casos se destacan sin embargo en este transcurso de general y espantosa inmovilidad: el de Carlos Fuentes y el de Mario Vargas Llosa, por razones distintas. Fechada en 1980,

es decir hace apenas cinco años, la entrevista con el escritor mexicano revela ya algunos anacronismos, debidos no tanto a las posiciones personales de Carlos Fuentes como a la veloz degradación del país en este lustro. Por ejemplo, una frase como ésta hoy nos hace sonreír: "El sector público mexicano es consciente de que los ingresos recibidos por las exportaciones de petróleo le dan a México, por primera vez en su historia, algo precioso: independencia financiera internacional". Una misma sonrisa incrédula despiertan hoy sus declaraciones sobre la necesaria democratización del PRI. En el caso de Mario Vargas Llosa —dos entrevistas, de 1975 y 1982— se advierte, con el paso de los años, una ligera radicalización en sus tomas de posición poli-



ticas y una menor tolerancia, principalmente hacia la revolución cubana. En la entrevista de 1975, afirmaba que pensaba que existía la posibilidad de democratización dentro del socialismo, tanto en Cuba como en los países europeos y asiáticos del bloque socialista. Sin temer equivocarme, diría que hoy esta creencia ha disminuido en él, aunque la siga abrigando como un deseo. Pero habría que reflexionar si esta especie de radicalización proviene de un cambio personal en Mario Vargas Llosa o de la persistencia, cuando no del empeoramiento, de situaciones que exasperan la pérdida de esperanza en una creciente intolerancia. Son reflexiones que le quedan al lector como preguntas abiertas y que, por lo pronto, *Memoria plural* se limita a plantear sin dictar sentencia.

El libro encierra asimismo un interesante y aleccionador juego de empatías. Aleccionador en el sentido en que, claro está, las mejores entrevistas resultan generalmente de un íntimo conocimiento de la obra y de la personalidad del escritor. Este juego se manifiesta sobre todo en sus contrastes. Para oponer dos casos extremos: la calidez de tono que envuelve el diálogo con José Bianco o con Adolfo Bioy Casares, ambos amigos personales de Danubio Torres Fierro, y las reticencias de Ernesto Sábato, que parece desconfiar de su entrevistador y mantenerse en una posición defensiva, aun cuando las preguntas solícitas no lo justifican. Estas diferencias de tono y de disposición simpática, muy perceptibles para el lector, son también parte de esta pluralidad que anuncia el título y van conformando el revés secreto del tejido de estas conversaciones. Son la otra cara de la pluralidad: la de las simpatías y de los sentimientos.

Si por límites de espacio me es imposible comentar con detalle cada entrevista (cada una merecería más que un simple comentario), puedo asegurarle al lector que encontrará en este libro una memoria confiable de muchos de los itinerarios más destacados de este continente. Si no están todos, ninguno de los presentes desmerece estar. Tal vez, entonces, la única manera de sugerir el atractivo de *Memoria plural* sea reproducir la jugosa lista de nombres que ha congregado. Estos son, en el orden alfabético que Danubio Torres Fierro ha escogido para reunirlos: José Bianco, Adolfo Casares, Joa Cabral de Melo Neto, Guillermo Cabrera Infante, Haroldo de Campos, Jorge Edwards, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Alberto Girri, Enrique Molina, Olga Orozco, Manuel Puig, Ernesto Sábato, Severo Sarduy y Mario Vargas Llosa.

Habría que mencionar, antes de terminar, la existencia de otro género que se infiltra en este libro. Son las introducciones escritas por Danubio Torres Fierro a manera de retratos breves y ágiles de la obra y del escritor. Son comentarios discretos, más bien informativos, pero que buscan al mismo tiempo el detalle susceptible de encarnar algo más que la simple presencia verbal.