

# LIBROS

## LOS PRIVILEGIOS DE LA VISTA

DE OCTAVIO PAZ

POR DAMIÁN BAYÓN

• México en la obra de Octavio Paz, tomo III, México, Fondo de Cultura Económica, 1987; 490 pp.

CUANDO UN AUTOR recibe el tratamiento editorial que en estos últimos años merece Octavio Paz en México, España y el resto del mundo, no cabe duda de que —en vida— se ha convertido ya en un clásico. Es pues para mí un honor y un desafío resumir por escrito la opinión que me merecen los textos que componen la recopilación de todo lo que el escritor ha publicado sobre arte mexicano.

Desde 1974 en mi libro *Aventura plástica de Hispanoamérica* (que va ya por la segunda edición) había yo reivindicado en México a dos figuras literarias que se ocupan de arte en el más alto nivel: Luis Cardoza y Aragón y Octavio Paz, de los que decía (p. 195 de la primera edición): "En fin, queda por último la *rara avis*: el escritor—pensador que aventura teorías, defiende causas que considera justas sin dejar por eso de escribir admirablemente. A esa especie pertenecen, en México, Cardoza y Aragón y Octavio Paz. Sí, en mi inteligencia, en mi sensibilidad, en mi biblioteca siempre hay un 'apartado' Cardoza y un 'apartado' Paz."

No he cambiado de opinión, aun en estos momentos en que me siento escandalizado ante una situación latinoamericana que no se da en Europa ni en los EE.UU.: la de la rivalidad que representan ciertos literatos desaprensivos que escriben de arte, frente a los profesionales de la historia y de la crítica. La circunstancia es grave y la denuncia porque supone un caso de verdadero "ejercicio ilegal" de una función específica que debería quedar re-

servada a los del oficio: ya sean profesores o aquellas personas que han hecho de la historia y la crítica su terreno de acción.

Me parece muy peligroso entre nuestros intelectuales el actual giro que parece privilegiar a los practicantes del *free lance* en el campo específico de la plástica, frente al profesionalismo de los que hemos consumido nuestras vidas enseñando o escribiendo ensayos y libros sobre el tema. Que nadie olvide que figuras tan ilustres como las de Venturi, Panofsky, Francastel, Argan, Gombrich —por citar algunos de mis favoritos— fueron todos ellos profesores universitarios y escribieron ciertas obras clave. El cliché del profesor aburrido y académico no es más que eso: un lugar común.

Después de haber roto esa lanza, prosigo con Octavio Paz. Para insistir en que el caso que acabo de denunciar no es el del gran escritor mexicano: ensayista luminoso cuyo libro *El arco y la lira* aporta —entre otras— una idea revolucionaria que me es cara: la de que la poesía conquistadora, comenzando quizá con Apollinaire, supone —como una sombra que la acompaña— la equivalente crítica que debe resultar su exégesis y su justificación.

En cuanto a mí, me he permitido siempre extender esta noción al campo entero del arte contemporáneo, postulando la necesidad de un cuerpo de doctrina coherente capaz de apoyar las distintas actitudes estéticas y sus resultados concretos encarnados en las obras.

La presente recopilación ha sido orientada siguiendo el criterio de los "temas", así como pudo haberlo sido, por ejemplo, según el criterio cronológico, mediante el cual se hubiera podido explorar las variaciones del ensayista sobre ciertos tópicos recurrentes. El método adoptado presenta, en cambio, la ventaja de encontrar reunidos textos escritos en diferentes momentos pero centrados todos sobre un número limitado de argumentos. El índice general los registra así: "Arte precolombino" (agrego yo: con algunas referencias coloniales), "Arte moderno", "Pintura mural", "Rufino Tamayo", "Arte contemporáneo", para concluir con unos "Tributos" (poemas en prosa o verso) que quizá estén un tanto fuera de lugar en un libro en que, deliberadamente, priman las ideas sobre cualquier otra consideración.

Vayamos por partes: a cada una de esas secciones corresponde un enfoque distinto, según se trate de comentarios de circunstancias (presentaciones o prólogos de exposiciones) y de ensayos que rehuyendo la actitud global se demoran en el detalle de un artista, una obra o todo un movimiento como el muralismo.

Lo que tiene Octavio Paz que decir del arte precolombino se inscribe dentro de la línea de la comprensión total del problema que quiere ofrecer al lector. Es decir, para nuestro placer este hombre de cultura universal aplica en este caso complejo toda su potencia de síntesis para ofrecernos *in nuce* una interpretación que puede ser justa o equi-

vocada —no soy yo quién para juzgarla— pero que resulte siempre lúcida, coherente y —sobre todo— verosímil. Es tal la cantidad de pueblos, mitos, ritos, obras y actitudes — desde las artes populares como la cerámica hasta la arquitectura y escultura monumentales— que sólo una mente como la suya resulta capaz de redondear las ideas principales, jerarquizando al mismo tiempo las distintas y heterogéneas propuestas.

Es el caso de las dos introducciones al arte mexicano que el autor dedicó sucesivamente a una exposición en Madrid (1977), así como ya lo había hecho antes para otra más restringida en París (1962). Tal vez sea en estos casos elevadamente "didácticos" donde O.P. alcance mayor poder de persuasión, mediante su inconfundible estilo lleno de giros atrevidos, juegos de palabras y referencias cruzadas. Al menos yo, como historiador, confieso haberme beneficiado de esa lección magistral, puesto que la exclusiva frecuentación de los arqueólogos puros (para quienes un "estrato" de la excavación vale tanto como otro, puesto que la noción estética no entra casi en juego) suele llevarme al total desconcierto, ya que mi brújula se orienta tercamente por los valores trascendentes cuando ellos alcanzan una resonancia atemporal y universal.

Las cosas van a cambiar, sin embargo, cuando la misma mano trace con otra pluma más cálida el retrato estético-psicológico de un pintor del pueblo a fines del siglo XIX. He nombrado a Hermenegildo Bustos, milagro local mexicano que, hoy por hoy, nos interesa e intriga más que la legión de académicos exangües cuando evocan el Antiguo Testamento y la Historia, con mayúscula.

Soberbiamente escrita, toda la primera parte de este *ejercicio de estilo* se consagra a la minuciosa descripción de un hombre impar en un medio anodino, y hasta ese punto se trata de un verdadero fragmento de antología. Aunque el impulso inicial parezca fatigarse un tanto al llegar al momento de las conclusiones. Por ejemplo, personalmente no me convence mucho que digamos la comparación de los retratos de Bustos con los que ostentan al frente los sarcófagos egipcios de Fayún. En realidad no hay confrontación posible, cuanto más una conciencia puramente formal y nunca de contenido. Pues-

to que no hay obra de arte absoluta en un empuje fuera de su espacio y de su tiempo básicos.

Por lo tanto —para mí— las obras de Bustos no pueden ser mejores (ni para el caso peores) que las de los anónimos artistas de Fayún. Por eso no estoy de acuerdo cuando O.P. afirma: "Los retratos de Fayún pertenecen más a la historia de la religión que a la del arte", frase con la que parece desvalorizarlos. Comprendo sí que las dichas imágenes se repiten o resultan estereotipadas como las de los iconos bizantinos; no obstante, la emoción estética me gana, tanto ante los rostros fijos de esos egipcios que me miran por encima de los siglos, como ante las actitudes, ropas, caras de esos ignorados provincianos de México.

Cuando nos acerquemos a lo moderno, el tono, una vez más cambiará para hacerse más polémico. Con el muralismo Octavio Paz ha cumplido, conscientemente y a lo largo de los años, una función de saneamiento de la opinión pública que él conoce a partir de la que fue experiencia propia. Estoy seguro de que debe haber pasado a través del tiempo por todos los avatares que van de la admiración al hartazgo para terminar denunciando —como otros observadores no sólo mexicanos— la inasumible tiranía del muralismo cuando, a la muerte de los grandes, los segundones —gracias a la connivencia del Estado— segulan encontrando paredes vírgenes sobre las cuales desahogar su mediocridad.

Sin apearse de esa ecuanimidad que él mismo se ha impuesto en todo lo que escribe a lo largo de los años, Octavio Paz trata siempre de clarificar los alcances del primer muralismo —el único movimiento artístico latinoamericano de repercusión universal, agregó yo ahora— que triunfó no sólo en México sino también en los EE.UU. Entre sus distintos textos sobre ese complejo episodio, hay uno, "Re/visión: la pintura mural", (1978), donde en 56 páginas del libro se explora sobre el tema, en una fingida entrevista en que las preguntas son tan pertinentes como son aplomadas las respuestas.

No puedo decir hasta qué punto coincido con casi todas las opiniones vertidas por el autor en lo que respecta a este espinoso problema. Como él yo también prefiero a Orozco sobre Rivera, y dentro de la obra de éste último considero la capilla de Chapingo como

su aporte más intenso y puro; aunque reconozco haber subestimado la figura de Siqueiros, cuyo personaje público siempre me ha irritado. Y fue justamente Octavio Paz —dicho sea en su elogio— quien me hizo comprender la carga de novedad técnica (pintura con soplete, uso del ducó y la masonite) y de violencia estética (múltiples puntos de fuga, escorzos exagerados al límite) que aportó ese pintor. Desafíos modernos que conocerían una prolongación, por ejemplo, en el aleatorio *dripping* de Jackson Pollock cuando el norteamericano, huyendo de toda influencia europea, lleva hasta sus últimas consecuencias la libertad total que le había inculcado su maestro mexicano.

Es este del muralismo un apartado demasiado extenso para tratarlo aquí en pocas líneas. Avanzando ahora en el libro vamos a encontrar aun una actitud diferente de las anteriores: la celebratoria. Todos poseemos —lo sepamos o no— en lo más recóndito de nuestra sensibilidad un espacio disponible de adhesión y de admiración. Si hay una obra mexicana que *interpela* a Octavio Paz, es la de quien indudablemente representa el mayor artista latinoamericano actual: Rufino Tamayo.

Ese encuentro "astronómico" de dos potencias equivalentes en fuerza e irradiación es raro por no decir extraordinario. Y parece afortunado que pese a la diferencia de edad, de formación, de destino esos dos espíritus se hayan encontrado y complementado. Lo que O.P. haya podido escribir sobre Tamayo me parece —de ahora en adelante— un punto obligatorio de referencia.

No puedo caer en lo mismo que el monje que subrayaba la *Imitación de Cristo*, de Kempis, y se encontró con todo su ejemplar marcado desde el comienzo al fin. Sean estas líneas, pues, sólo una invitación a la lectura de las páginas que Octavio Paz ha dedicado al pintor (incluyendo su *Tamayo* (1968), libro que le está íntegramente consagrado) a todo aquel que quiera profundizar en esa obra plástica y su ejemplar interpretación.

Prosiguiendo el orden establecido llegamos ahora a la sección que versa sobre arte contemporáneo: vemos aquí al autor en otra actitud —más prospectiva—, la del ensayista consciente que, como todos los del oficio, se siente más inseguro en el tembladeral de lo que *se está haciendo* en el momento que escribe, y ahora tal vez el terreno de lo

pretérito sobre el que tenemos una perspectiva histórica ya intelectualmente trabajada.

Aquí, desde el principio, Octavio Paz quiere defenderse de la acusación que le han hecho algunos de sus compatriotas de ser "enemigo de la escuela mexicana de pintura". En el primer texto de esta parte, "El precio y la significación" (1963), Octavio Paz aprovecha para integrar en la marcha de los tiempos no ya el muralismo, que había quedado exhausto de contenidos, sino precisamente la reacción al muralismo, reacción encarnada por Mérida, Reyes Ferreira, Lazo, Michel, Frida Kahlo y María Izquierdo. En su más puro estilo telegráfico el crítico—juzga inscribe su desafío: "¿Los muralistas no tuvieron discípulos? Tuvieron algo mejor: contradictores".

Al justificarse amplía al mismo tiempo el círculo de su demostración: Guston, Noguchi, Luisa Nevelson trabajaron con Siqueiros o con Rivera. De manera más indirecta, otros pintores norteamericanos impulsados por Roosevelt empezaron a decorar edificios públicos "a la mexicana". Entre ellos: Gorky, De Kooning, Davis. Hasta llega a encontrar Octavio Paz huellas visibles de Orozco en Tobey, en Kline; en fin, siempre para él, si Milton Avery "vio" a Matisse lo hizo a través de Rivera... confieso que me pierdo un tanto en esta reivindicación multidimensional.

Más adelante la lección desborda el campo plástico para invadir francamente el literario y así vemos cómo el puntual cronista —¡hace ya veinticinco años!— iba incorporando los nombres, poco conocidos entonces, de quienes serían sus futuros amigos: discípulos de un profesor sin cátedra... Las cuatro últimas páginas del ensayo no sólo son luminosas sino que resultan premonitorias: "La noción de valía se convierte en la del precio. Al juicio de los entendidos, que nunca fue justo pero fue humano, se sustituye ahora la etiqueta: tener éxito. El cliente y el mecenas antiguo han desaparecido: el comprador es el público anónimo... El verdadero amo se llama mercado. No tiene rostro y su marca o tatuaje es el precio".

Vienen luego los homenajes detallados, sensibles: a cada artista le corresponde una entrañable caracterización y, a partir de ella, un no menos inspirado elogio: Luis Barragán, Wolfgang Paalen, Juan Soriano, Gunther Gerzso, Pedro Coronel, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Rodolfo Nieto y muchos otros que, si apenas pasan por sus páginas, no lo hacen anónimamente, ya que cada uno es tratado como una individualidad de la que este ávido descubridor de talentos podrá un día ocuparse.

¿Me perdonará Octavio Paz si no comparto —no he compartido nunca— su entusiasmo por las fantasías de Re-

medios Varo y de Leonora Carrington? Sin duda de corazón más duro, yo juzgo —exclusivamente— con base en los valores plásticos que se me proponen. Entonces no me importa que la obra sea antigua o moderna, abstracta o figurativa, naturalista o surrealista. Me importa la jerarquía de la aventura en que quieren embarcarme, la posibilidad de enriquecimiento visual, simbólico, espiritual que yo pueda extraer de esa misma aventura.

Todo esto quede dicho fugazmente sobre lo que despierta en mí el contenido de *Los privilegios de la vista*, un libro ya indispensable en toda bibliografía latinoamericana. En mi entusiasmo, sin embargo, iba a correr el riesgo de olvidar un imprescindible colorario.

¿Por qué lee la gente a O.P.? Porque siempre tiene cosas inteligentes o arriesgadas que decir, porque la suya es una mente en perpetua acción y "nada de lo humano le es ajeno".

Hay además otra razón mayor, que los del oficio sabemos que resulta soberana: *porque escribe bien y, a pesar de la riqueza de su inconfundible prosa, el pensamiento que quiere transmitir queda clara, tersamente expresado. Se comprende, en fin, que la conjunción de las ideas originales y su transcripción en un estilo nunca rebuscado ni inútilmente oscuro, constituyan su mejor pasaporte para la fama.*

## CRÓNICA DE NARRATIVA

### LA RESTAURACIÓN DE LA UTOPIA

POR CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

\* Leonardo Da Jandra, *Entrecruzamientos*, Joaquín Mortiz, México, 1986, 321 pp.

\* Leonardo Da Jandra, *Entrecruzamientos*, II, Joaquín Mortiz, México, 1988, 369 pp.

LA APARICIÓN DE las dos primeras novelas del ciclo *Entrecruzamientos* —pues se anuncia una tercera y última parte— ha sido recibida por una indiferencia casi generalizada entre la crítica mexicana. En este caso las razones van más allá de la habitual

pereza de los reseñistas de cara a las obras que superan la temperatura ambiente de nuestra narrativa. Es claro que Leonardo Da Jandra (Pichucalco, Chiapas, 1951) es un escritor que provoca una reacción contradictoria, pues no parece fácil realizar una suma co-

herente de las virtudes del escritor y la manera poco soportable en que éstas se manifiestan. Una extravagante multiplicación parece la única alternativa que Da Jandra concede a sus críticos.

Los libros de Leonardo Da Jandra forman parte, *grosso modo*, de esa res-

puesta literaria a la disolución o al estancamiento de esas utopías políticas y cotidianas de los años sesentas y setentas que ya ocupan un vasto espacio en los anaqueles de la novela occidental. En México el fenómeno derivó en dos direcciones. Una, digamos epicúrea, que clausuró José Agustín en *Se está haciendo tarde (final en laguna)* en 1973 y que anunciaba la declinación de una sensualidad exaltada: el sueño había terminado. Otra comenzó con una necesidad casi política que dio por resultado una parálisis literaria: la obligación de escribir la novela del 68. A veinte años de distancia podemos decir que, más allá de crónicas o relatos de interés documental y honestidad ética, esa novela no se escribió porque en su supuesto llevaba su negación: la pretensión de subordinar la literatura a la tiranía de la Historia. Se pretendía concebir precipitadamente al narrador como testigo privilegiado de los hechos y guardián ideológico de su interpretación.

Hoy sabemos que en novelas como *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, *Si muero lejos de ti* (1979) de Jorge Aguilar Mora y *Crónica de la intervención* (1982) de Juan García Ponce el 68 y su mitología aparecen como una más de las rasgaduras sobre la superficie del lienzo individual que trabajan estos escritores, pero sería difícil comprobar que los acontecimientos de 1968 son el centro de esas novelas. En otros casos, como en las novelas de

Agustín Ramos o en *Pasaban en silencio nuestros dioses* (1987) de Héctor Manjarrez, hay una pretensión explícita de retratar y digerir la atmósfera de una época. Sin remitirse directamente al 68 pero pretendiendo interpretar profundamente el sentido de una generación, Leonardo Da Jandra aspira a una visión de largo alcance y prácticamente omnicompreensiva. En sus dos novelas, una secuela de la otra, Da Jandra intenta, a través del diálogo entre dos personajes a su manera míticos, confrontar toda la tramoya utópica, su disolución y su eventual restauración. La ambición de Da Jandra es inmensa y los riesgos que afronta en su periplo son, en correspondencia, abundantes.

#### NOVELA DE TESIS

El largo aprendizaje de la novela en América Latina culminó apenas en el medio siglo y aun algunos años después. La lección de maestría dada al mundo literario por los novelistas latinoamericanos fue una consecuencia sorpresiva de una larga maduración. Un siglo de fracasos en la imitación daban fe de la imposibilidad de introducir en la prosa el aliento de la vida. Sin embargo, tras la plena integración de la novela latinoamericana al concierto occidental, una de las ramas tradicionales de la novela sigue aún poco poblada, ya por la evidente disolución de las morfologías, ya por el asumido

sentimiento de inferioridad de la cultura latinoamericana a la hora de la "producción" de pensamiento crítico. Se trata de la novela de tesis, entendida ésta como clara y explícita narración destinada a sustentar, desde lo textual, una concepción del mundo o su rechazo. Leonardo Da Jandra pretende, hasta la exasperación, hacer de sus *Entrecruzamientos* un ejemplar de la novela de tesis.

El cuadro de la primera entrega, que se repite con menor fortuna en la segunda, ilustra las fases de una iniciación profana que busca, no sin vacilaciones, desarrollarse hacia lo sagrado. Eugenio, narrador en primera persona de su propia experiencia, es un joven doctorado que regresa de La Soborna con la intención de abandonar su racionalismo occidental en una inhóspita playa oaxaqueña. Allí conoce a don Ramón, español retirado en un refugio paradisiaco donde ejercita la templanza del cuerpo y la sabiduría del espíritu. Da Jandra aparece como una suerte de Carlos Castaneda laico o profano que busca la fusión armónica de mente y cuerpo, sin rechazar la experiencia espiritual de Occidente. Al contrario, la interpreta y la confronta.

El diálogo entre Eugenio y don Ramón se extiende sin pausa a lo largo de las dos novelas, ocupando páginas y páginas en un *tour de force* apenas interrumpido por las aventuras de la pareja entre la naturaleza y sus ritos de pasaje. En la primera parte don Ramón defiende la *paideia* griega y su discípulo el *toltecáyotl* prehispánico mesoamericano. La abundante esgrima teórica de los libros no los convierte en novelas filosóficas. La relación causa/efecto que Da Jandra pretende establecer entre la elucubración libresco y una praxis vivencial progresiva es a menudo demasiado mecánica y técnicamente pobre. En *Entrecruzamientos* no hay construcción filosófica ni indagación literaria en las raíces del conocimiento sino una atractiva y honesta desesperación intelectual que pocos entre los escritores mexicanos se han atrevido a plantear descarnadamente. O porque no la tienen o porque carecen de la temeraria imprudencia de Da Jandra para revelarla.

La primera sorpresa del lector ante la densidad dialogada de las novelas es que pese al exceso libresco no son fáciles de abandonar ni resultan aburridas o tediosas. La ambición de Da Jandra



Naturaleza muerta, 1943

parece reflejarnos a todos, como si la pretensión de reubicar los orígenes de la razón occidental fuera una obsesión demasiado pedante como para ser reconocida. El angustioso didactismo y la desinhibición de Da Jandra al escribir una novela tan descaradamente intelectual lo convierte en *rara avis* de la literatura mexicana. Ignorar a Da Jandra sería una insensibilidad.

Confesión, *Entrecruzamientos* va a contracorriente del clima de fragmentación del pensamiento occidental y de su negativa a reconciliarse con las explicaciones holísticas del mundo. Da Jandra lo sabe y en las discusiones pone en juego toda la experiencia política y sentimental de una generación, la suya, a la que ve como estadio terminal de los desastres de la razón occidental. Defensor confuso de verdades destruidas, Eugenio defiende la revolución sin totalitarismo, la Historia sin mayúsculas y exige el retorno a una Naturaleza que se le revela despojada de toda aureola romántica. Irracionalista por intoxicación académica y militante, Eugenio se enfrenta a don Ramón, cuya templanza griega, salud proverbial y escepticismo metodológico lo transforman en un legendario maestro de iniciación. En el primer libro, no sin concesiones, don Ramón impone a Eugenio la *paideia* sobre el *toltecdyotl*, la centralidad occidental sobre la periferia, digamos oriental, del pensamiento prehispánico. En el segundo libro Eugenio pasa a defender lo mismo la Ilustración francesa y anglosajona que la civilización prehispánica mientras que don Ramón responde a favor de la cultura española y la grandeza del mestizaje como creador de Hispanoamérica. En *Entrecruzamientos III* asistiremos, seguramente, a la síntesis de esas progresiones que obsesionan a Da Jandra, escritor que, decepcionado de la razón dialéctica, se regodea en sus ruinas.

#### NOVELA DE AVENTURAS

Pero el abusivo diálogo libresco de *Entrecruzamientos* nunca logra cobrar naturaleza polifónica. Las ideas de Eugenio y don Ramón no reflejan la voz discernible de dos personajes de novela. Ambos son marionetas de un narrador demasiado escindido por sus ideas en conflicto, que no logra jamás separarse de sus creaciones y darles personalidad literaria propia. Siendo así,

*Entrecruzamientos* aparece como un pesado mamotreto inerte, fiambre bibliófilo que alejará al más entusiasta de los lectores. Sin embargo, *Entrecruzamientos* goza de los favores de una emocionante textura narrativa. Aunque las licencias verbales que Da Jandra se toma (*tiernidad, sorprender, magicizante, ensabiecido*) no son tan iconoclastas como el autor cree, no cabe duda de que la fluidez y la pasión de su prosa no dejan indiferente a nadie. *Entrecruzamientos* es un enigmático proyecto que semeja un escudo bicéfalo en conflicto: los libros y esa vida que pretenden ilustrar aparecen como dos pájaros que se pican los ojos sin cegarse. Defectos y virtudes del narrador se complementan caprichosamente. A diferencia de lo que ocurre en otras novelas de tesis, en *Entrecruzamientos* la naturaleza no es telón de fondo. Lo es el conocimiento. Así, la frecuentemente puerbera o pacata erudición es el trasfondo de una emocionante novela de aventuras, como si la materialidad de lo libresco, en su inmovilidad, fuera el mecanismo que pone en movimiento a la vida.

Dos ideas centrales nucleas los *Entrecruzamientos*: el paraíso y la búsqueda de un nación espiritual. Eugenio, en la primera novela, llega a la playa Tortuga en busca de esa Naturaleza que está en nuestro pasado y quisiéramos poner al final de la Historia. Las páginas donde don Ramón —siempre rodeado de eficaces y misteriosos servidores nativos— enseña a Eugenio los misterios de la caza y la pesca son notables. Es hermoso sentir, leyendo a un novelista mexicano contemporáneo, un reflejo de lo que sentimos en el espejo de Salgari. Cuando Eugenio se interna, con la misma incapacidad con la que lo haríamos usted o yo, a través de la selva para la cacería del venado o las chachalacas, el lector siente la necesidad virtual de saltar tras él. No es poca cosa si pensamos en el tedioso laberinto de cemento que transitamos los lectores de novela mexicana.

Da Jandra toca hábilmente la fibra sentimental que tenemos las víctimas del progreso depredador: buscar a la Naturaleza como último refugio de la razón. Pero Da Jandra no es roussonian ni puede serlo y su playa Tortuga o la sierra chinanteca en *Entrecruzamientos II* no son paraísos hipostasias de la historia. Los diálogos librescos y la educación natural de Eugenio

son interrumpidos recurrentemente por las preocupaciones de don Antonio, dueño de la enramada, que lucha contra la vesania del gobierno y de los dueños del dinero, interesados en la destrucción de las bahías oaxaqueñas y en su conversión en "industrias sin chimeneas".

La segunda novela comienza con el terremoto de 1985, metáfora demasiado obvia que la realidad le regaló a Da Jandra para ratificar su proyecto. Eugenio recae en la disipación erótica, etílica e intelectual capitalina hasta que el temblor lo obliga a partir al reencuentro de don Ramón, estrictamente recluido en las cumbres de la sierra chinanteca. Allí continúa la educación natural de Eugenio y la novela de aventuras de Leonardo Da Jandra.

Lo profano va disolviéndose en búsqueda de lo sagrado. Don Ramón ha construido en esa cima un hongo arquitectónico, que, como el cono de Thomas Bernhard en *Corrección*, es una forma en el espacio que muestra el tipo de saber por desarrollarse en la novela. Desde ese centro magnético Eugenio comienza a desplazarse en busca de su destino. Una de las características de la novela de aventuras es la capacidad de su creador para hacer verosímil lo inverosímil. Da Jandra lo logra. Hace del confuso Eugenio un héroe entrañable al que seguimos sin inconvenientes entre los peligros de la selva: una picadura de serpiente, la cacería de tepezuincles y el consecuente festín gastronómico, el sacrificio de un jaguar que culmina en la semincineración del personaje por un rayo. Da Jandra sabe despojar a un muy evidente mapa de ritos de pasaje de su solemnidad y logra convertir éstos en episodios de una aventura vital. El escritor contemporáneo acepta con dificultad la empresa de narrar lo inverosímil. Educado en la escritura de dos extremos constituidos —realismo riguroso o fantasía explícita—, ese espacio intermedio le parece una zona plagada de obstáculos. No es que Da Jandra no se tope con ellos. Le ocurre con frecuencia. Pero ha logrado conquistar al lector para su aventura. ¿Cómo lo hizo? Ese es el misterio del talento en la narrativa.

Leonardo Da Jandra no parece creer en los paraísos perdidos. La idea del paraíso como esa parte de nuestra conciencia amenazada por la aniquilación lo redime del infierno, que es eterno y probablemente no esté, como quería

Lezama Lima, vacío. Para Da Jandra la ciudad de México (metáfora de la razón destructiva) es Mictlán. Su conmovedora búsqueda de la Unidad en un universo intelectual regido por la fragmentación la obliga a valerle de la novela de aventuras. ¿Pero cuál es la utopía que Da Jandra busca restaurar?

Nada menos que la idea de una *mexicanidad*, de una suerte de paraíso espiritual o nación sentimental que ponga fin a la peregrinación suicida de una cultura. Los diálogos entre Eugenio y don Ramón van tejiendo esa salida. El joven no puede renunciar a la idea de revolución, aunque debe matizarla sumando los fracasos del siglo; el joven busca la eterna comunión con la naturaleza, siempre y cuando no signifique abdicación total de la razón. Don Ramón rechaza la movilidad de la historia y lo llama a afirmar una intemporalidad que fusione en el México ancestral la condición órfica común a todas las culturas primigenias y, al mismo tiempo, reivindique la profunda hispanidad de la cultura mexicana. Pero ante esa confusión ambos buscan en la gentilidad sobreviviente de los chinantecos la posibilidad de esa síntesis que Leonardo Da Jandra se niega a desechar.

Da Jandra está demasiado compro-

metido con la historicidad de sus obsesiones como para caer en la tentación del orientalismo californiano de importación o en el aztequismo pedestre y sus modismos antitelectuales. El riesgo, empero, existe. Quisiéramos creer que la restauración de la utopía en Da Jandra es más compleja. Quizá *Entrecruzamientos* es un reflejo más de ese resurgimiento de un sistema de referencias que puede ser llamado "mexicanidad" y que se aglutina como resultado de la aparente quiebra del sueño occidentalizante que vivió México durante medio siglo. Eugenio parece confiar, según la enseñanza de sus maestros chinantecos, en que el sol del terremoto (el de la razón destructiva) ha pasado y que adviene un astro de reconciliación. La exaltación de lo lunar en *Entrecruzamiento II* y las iniciaciones ofídicas a las que Eugenio es sometido al finalizar la novela parecen ser un capítulo más de esa espiritualidad que se reconoce en los valores prehispanicos, río subterráneo nunca sellado, que parece encontrar de nuevo condiciones para brotar. En literatura es posible identificar una zona que recrea el cuestionamiento de la occidentalidad a favor de un sustrato popular o mítico que hablaría de esa nueva y vieja "mexicanidad". Con Da Jan-

dra estarían las novelas de Antonio Velasco Piña (*Tlacadel, Regina*) o la de Ricardo Díazmuñoz (*Así sea*, 1988). ¿Charlatanería episódica o aparición literaria de esa *México profundo* del que habla Guillermo Bonfil?

Los riesgos que afronta Da Jandra para concluir su trilogía con una utopía restaurada son varios. De su imprescindible brújula literaria puede salir lo mismo una versión contemporánea de *La serpiente emplumada* de D.H. Lawrence con sus acartonados y folclóricos dioses resucitados y su racismo invertido. O una refuncionalización nacionalista del universo iniciático de Carlos Castaneda, convertido en exoteria preceptiva. O una nueva redención a través de los misterios eleusinos, continuando "desde adentro" el viaje que Antonin Artaud no quiso o no pudo contar.

Cualquiera que sea la solución que Da Jandra de a su utopía restaurada, no cabe duda que su apasionado análisis de las heridas sufridas por una generación en este territorio mexicano de Occidente debe leerse. Grandeza y miseria de *Entrecruzamientos*, novela de ideas y novela de aventuras, que aparece entre nosotros como una lección de saludable imprudencia e insólita originalidad.

## CRÓNICA DE DOS CRÓNICAS

POR FABIENNE BRADU

- Beatriz Espejo, *Oficios y menesteres*, México, 1968, Col. Molinos de viento, UAM, 80 pp.
- Alfredo Bryce Echenique, *Crónicas personales*, Barcelona, 1968, Anagrama, 249 pp.

ES MÁS FÁCIL sentir en qué falla una crónica que ceñir las virtudes ideales del género. No hay forma, tema o estilo a los cuales deba atenerse. Y sin embargo... existe una gracia de la crónica que determina rotundamente su éxito y su eficacia. ¿En qué consiste esta gracia imprescindible? En una chispa tonal, una manera de contar que está por encima de lo que se cuenta. Rafael López, ese modernista latoso, intentó una definición del género en esta prosa florida: "La Crónica es coqueta, disertada, solemne y llana, múltinime como el agua, cambiante

como la nube, plegadiza como la seda. Tiene de la flor y de la mariposa. Se riega como un perfume en el comentario de las cosas gratas y sobre el prestigio de las cosas amables deja su miel y el polvo de oro de las alas. También sabe de austeridades y de penas. Pide su gesto a Cordelia que magnetiza con manos de alcanfor los desamparos infinitos y se perfila en la quietud de un cementerio, sobre una memoria ilustre, con la cabellera desatada como una fronda cupresina. Frívola como la aturdida Manón, romántica como Margarita Gauthier, con la pagana hermosura

de Helena la de los brazos blancos, o en la actitud hierática de una virgen que reza y que bendice, la Crónica lo es todo."

Por supuesto, esta descripción suena ya decimonómicamente modernista si se piensa en la imagen actual de la crónica nacida del "nuevo periodismo" y que, bien a bien, no surge con Tom Wolfe o Norman Mailer, sino mucho antes, en formas variadas y encubiertas que van de los folletines por entrega a los diarios de escritores. Todas son, al fin y al cabo, retratos de época, retacería ambiental, escenas con per-

sonajes reales y ficticios. La descripción de Rafael López tiene, además del encanto de la decadencia finisecular, la ventaja de reiterar que la seducción del género no se puede fincar en un rasgo u otro de su rostro proteico, así como su irremediable obligación de asumir una cara singular y llamativa. Dice además el poeta, contemporáneo y amigo de López Velarde, que la crónica debe hacernos olvidar, aunque sea por momentos, el crimen de Caín con todas sus consecuencias. Es decir, la crónica debe caminar con ligereza, agilidad, elasticidad y gracia. Es un peso ligero y gracil de la prosa; la clase de pasitrote que se espera de un caballo de raza fina.

*Oficios y menesteres* fija desde su título su voluntad de salirse de los caminos de la espectacularidad, y de tomar unos senderos apartados de la gloria y de los heroísmos de la pluma o de la vocación. Beatriz Espejo acompaña a la Marquesa Calderón de la Barca en sus viajes y escritos, entra en algunas celdas, traspáticos y cocinas de los conventos mexicanos de los siglos XVII y XVIII, se detiene un instante a orillas de río Papaloapan, en la bella ciudad de Tlacotalpan para recrear los calurosos días de la breve vida de Josefa Murillo, visita algunas salas de redacción de periódicos del siglo pasado para descubrir los pasos de algunas mujeres pioneras en el oficio del diario escribir, abre las puertas de unas casas decimonónicas donde mujeres pintan para pasar el tiempo o afianzar una vocación todavía vacilante, y finalmente se detiene en un estudio con ventanales que dan a la Avenida de los Constituyentes para recordar un largo monólogo de Rosario Castellanos ante dos estudiantes azoradas: Margarita Peña y la propia autora. Beatriz Espejo se pone en la piel y la pluma de un guía discreto y sagaz para llevarnos de la mano en este periplo a través de los siglos, en pos de unas leves huellas femeninas que amenazan esfumarse en la intimidad, el anonimato o el olvido.

Entre todas las discretas figuras que se perfilan en *Oficios y menesteres*, sobresale la de Josefa Murillo, que aparece, guardadas todas las proporciones, como una especie de Emily Dickinson perdida en el trópico veracruzano. "Una alondra con las alas rotas" resume los grandes impulsos fracasados de Josefa, sus arranques románticos que acaban en una serie de enternecedoras

minucias provincianas. Josefa Murillo lee a Hugo y a Lamartine pero vive como "un pájaro encarcelado", como una "violeta modesta y enlutada", que imaginamos marchitándose prematuramente en una otomana a orillas del turbio Papaloapan. Josefa Murillo conservó las cartas de su amor inesperadamente muerto, Lorenzo de la Puente Aguirre, en una caja de galletas y sus poemas, en otra caja idéntica. Encerró toda una vida en dos cajas de galletas que alguien robó el día del funeral y que no lograron ser, como lo hubiera deseado Josefa Murillo, dos diminutos ataúdes para su discreta obra que pudieran guardarse dentro del ataúd que encerró los restos de su pequeño y frágil cuerpo de asmática. *Oficios y menesteres* es un libro semejante a la estampa de Josefa Murillo: diminuto, discreto pero también deleitoso como una caja de galletas de la casa Liberty.

Si el libro de Beatriz Espejo es un grato encuentro para su lector, en cambio, las *Crónicas personales* de Bryce Echenique son un continuo y decepcionante desencuentro. ¿En qué lugar de sus sucesivos exilios ha perdido Bryce Echenique la frescura y el inocente humor de su *Un mundo para Julius*? En este libro que se hace largo por pesado, Bryce Echenique parece haberse instalado en un personaje de un solo tono —el humor a toda costa y a cualquier precio (comercial, se entiende)— al cual trata de ser tan fiel como fiel es un producto a su etiqueta.

Este personaje es el eterno distraído, el torpe empeñado al que todo le sale mal pero que confía en seducir gracias a sus repetidos tropiezos. Lamentablemente, sus tropiezos se convierten pronto de desgastadas llamadas de atención que quisieran convencer al lector de su irresistible comicidad. Mas ¿cómo cansa el falso candor, cómo fatiga el empeño de registrar esas distracciones que anhelan revelar precisamente lo contrario, es decir, una excesiva atención a la propia ilusión cómica! Por esta machacona insistencia en "ser chistoso", Bryce Echenique malogra la ligereza en la que quisiera instalar su estilo. Crónicas de algunos viajes, de algunas ciudades de los Estados Unidos y de Francia, crónicas de encuentros con escritores, crónicas posteriores al 68 francés. En "El retrato de un artista por un adolescente", protagonizado por Mario Vargas Llosa y su esposa Patricia, el empeño de Bryce Echenique en construir su propio personaje se delata en un pasaje como éste: "Pero, en fin, debo asumirme como soy. Llego tarde o antes de la hora, y eso a Carlos (Barral) nunca le sucedió con Mario. Anuncio un manuscrito y envío otro, y eso a Carlos nunca le sucedió con Mario. Trato de explicar cómo ha sucedido todo y explico todo lo contrario."

Los títulos de las crónicas son más incitantes que sus contenido y Bryce Echenique demuestra su talento mayor por el chiste en sí que por la fina



Mi tía, 1945

e imperceptible hilación del humor de larga duración. Sus crónicas políticas o sociológicas, por ejemplo la cuarta parte del libro: "Diez años de juventud francesa (1973-1983)", rebosan de lugares comunes y de brochazos tan generales y previsibles que carecen por

completo de las pinceladas selectivas y reveladoras que dice admirar en la prosa de Tom Wolfe. Dice que el estilo de Tom Wolfe es uno "en que humor, sutileza, fantasía y no poco de autofascinación ante la inverosimilitud lo que observa, hacen que sus crónicas resul-

ten al mismo tiempo 'devastadoramente divertidas' y profundamente reveladoras de la problemática actual de su país". En suma, todo lo que le hace falta a Bryce Echenique para ser un verdadero lobo de la crónica.

## CRÓNICA DE POESÍA

### BUSCAR EL NORTE

POR EDUARDO MILÁN

- César Antonio Molina: *El fin de Finisterre*; La Coruña, Esquio de Poesía, 1988.
- José Javier Villarreal: *Mar del norte*; México, Joaquín Mortiz, 1988.

#### UNA BUSQUEDA RADICAL

##### I.

PARA SITUAR LA figura poética de César Antonio Molina (La Coruña, 1952) en las actuales letras españolas, no vendría mal una suerte de careo con una nítida presencia de su generación, Andrés Sánchez Robayna, nacido también el mismo año. Son dos poetas que se oponen y se atraen. Sánchez Robayna es un poeta de la forma, donde la textura lingüística prima sobre el contenido a través de un laberinto silábico opaco y denso. De ahí que la poesía del poeta canario haya elegido o, mejor, necesite de la extrema condensación como piedra de toque para la formalización. Por su parte, César Antonio Molina es un poeta cuya preocupación mayor es la *presentificación de una ausencia*. Pero esa ausencia no aparece en sus poemas a través de la lagitimación de vacíos textuales sino de llenos, de llanuras imaginarias donde lo textual es un entramado de imágenes cuyo centro parece para siempre perdido. El centro de la poética de Robayna es insular; el centro de la poética de Molina es un vacío. El primero opera por vaciamiento escritural; el segundo por plenificación imaginaria. Estrategias opuestas y complementarias, ambas configuran dos de las presencias más atractivas del actual panorama poético español.

##### II.

El tema de la poesía de César Antonio Molina es la pérdida, el sentimiento de pérdida que domina el mundo por obra y gracia de un lento pero irreversible proceso de desvalorización. Es un tema predominante desde la publicación de *La estancia saqueada* (1983), que continúa, ya con un mayor grado de abertura, en el posterior *Derivas* (1987). El primer libro es un claro testimonio de la desvalorización simbólica, una acusación de que el mundo ya no significa: Uno de los textos más bellos que lo integran dice en uno de sus fragmentos:

"Estamos condenados a morir de frío/ bajo los falsos aleros de las casas, como un país/ que en la cuarentena de su niñez nonata ya no tienen leyendas/ para esparcir, ruinas para la lapidación, mi rales/ donde practicar las ordalías. Y es posible que las lustraciones/ fracasen y que nuestros dientes arrancados en vivo/ ya no curen los dientes del hombre, y bajo tierra se oiga/ rastrear el ancla de una clave bastante exacta..."

La pérdida de significación del mundo conlleva implícitamente una pérdida mayor: la pérdida del lugar, la pérdida de puntos luminosos cuyo equilibrio justifica la ontología poética. En este sentido la ecuación es exacta: *ser es ser de donde se es*. La ausencia de lugares sagrados que generen una identidad en el poeta produce una doble operación:

la atracción de lo sagrado a la escritura y por prolongación a la palabra, y la conversión del poeta en un nómada, en un lírico errante. Esa es la política poética de *Derivas*. El libro es coherente desde el título: *derivar* no es caminar sin brújula sino buscar el principio de errancia y de nomadismo que consiste, fundamentalmente, en un constante *dar en otra cosa*. Si los lugares que producen identidad están perdidos la identidad necesariamente está fragmentada. Debido a esto el poeta sólo puede transformarse en un buscador de sí mismo a través del espejo que representan los distintos lugares. Hay que verificar la huella de la pérdida. En todos los casos se trata del tema cenital en la verdadera poesía: encontrar el origen o su ausencia. Para suplir esa carencia Molina se encuentra con el designio de Novalis: "El paraíso está en todas partes o en ninguna".

##### III.

*El final en Finisterre buscas  
pero nada del final en Finisterre en  
[cuentras.*

No es raro que la aventura escritural de Molina haya ido a dar justamente a Finisterre. ¿Se trata de buscar en el fin del mundo? Se trata, mejor, de buscar amparo en un lugar donde no hay un más allá. Finisterre es un límite, una línea de sombra lezamiiana, un borde a donde van a dar los buceadores de ab-

soluto y de verdad. Parece claro que la escritura de Molina está amparada bajo un techo mítico donde la naturaleza ha cesado. Inventar una sobrenaturalidad se impone como condición de sobrevivencia de la escritura. Pero Finisterre es el lugar o el simulacro de lugar donde un paso más no es permitido. Se convierte, quizá por paradoja, en el *coin intime* del poeta, en el lugar o rincón íntimo donde el poeta encuentra su canto. En *El fin de Finisterre* los poemas de Molina localizan y transmiten una extraña serenidad. Pero no se trata de una serenidad tramposa que niega o reniega de la búsqueda anterior. Se trata de la única estancia posible para quien, en una desesperada trayectoria, fue empujado al límite. La búsqueda de lo sagrado es una aventura completa donde se juega todo y muy posiblemente todo se pierde. Por eso la condensación de estos poemas transmiten la tranquilidad de una experiencia cumplida. Molina está en el centro mismo de su aventura poética, que es el centro de la poesía misma. Ahora, impenable, en frases breves, toma nota del abismo.

#### LA NECESIDAD DE UN AJUSTE

La nueva poesía latinoamericana atraviesa por una racha contenidista. Para una poesía que ha contado entre sus maestros del siglo con experimentadores formales de cuidado, como Huidobro, Vallejo, Neruda, Gironde y, posteriormente, Octavio Paz y Lezama Lima, el problema puede resultar grave. Naturalmente que no es posible generalizar, aunque son minoría los nuevos poetas que arrancan con una conciencia crítica desde sus primeras letras. Porque la pregunta es: ¿puede existir en poesía una conciencia crítica que no toque en especial al problema de la forma poética? O mejor: ¿puede una crítica en el nivel del contenido relegar a un lado la problemática de la materialidad del lenguaje? Parecería que, en un vistazo como de sobrevuelo sobre los comienzos de cualquier poeta que se precie, el tratamiento del contenido es siempre *a posteriori* de la consideración formal. Son raros los casos en que poetas jóvenes salen a la arena armados en forma equilibrada de dominio técnico y de dominio conceptual. El problema es más complejo de lo que parece si se toma en cuenta que no existe, en rigor, una simetría entre forma y contenido, que las

formas son siempre transitorias y que hay, incluso, muchas formas para el contenido. Hablar de un equilibrio entre los dos polos del signo es siempre una estrategia operativa, porque se trata de un problema indemostrable en la práctica. Salvo en casos patentes de isomorfismo, como en el del clásico verso de San Juan de la Cruz, "un no se qué que quedan balbuciendo", donde el balbuceo está pautado en la alteración entrecortada, es prácticamente imposible revelar una verdadera encarnación de un plano en el otro. En este siglo la vanguardia resolvió el problema convirtiendo la forma en una suerte de talismán. Un talismán idóneo, ya que la estética del fragmento elegida por la vanguardia coincidía casi simétricamente con la fragmentariedad del mundo. Pero en ejemplos menos radicales el barco de la razón comienza a hacer agua. Tal vez la apropiación, en cierto tipo de poesía joven, de formas clásicas sea una manera de resolver el problema: encauzar el contenido en una especie de camisa de fuerza, como en el ejemplo del soneto. Una forma de resolver el problema por soslayo, ya que el recurso al canon siempre relega al margen la verdadera discusión: cómo resolver el tema de la búsqueda de nuevos medios expresivos.

Lo anterior tiene sentido cuando alguien se enfrenta a la obra de un poeta joven. Salta a la vista inmediatamente si el problema de la actitud crítica está asumido cabalmente. Porque el problema, esté o no el poeta consciente de ello, es siempre palpable en sus textos. Es el caso de *Mar del norte* de José Javier Villarreal (1969), nacido en Baja California y residente en Monterrey. El problema de la forma en Villarreal asume su verdadero cariz en

los poemas que son versiones u homenajes a otros poetas. A veces ambas maneras del texto se confunden y otras adquieren diferenciación. Pero lo verdaderamente medular de la cuestión resalta cuando la versión o el homenaje son realizados en el nivel de lo anecdótico. Cuando no se tiene un lenguaje propio ya formulado se recurre generalmente a la peripecia vital del homenajeado, lo que sitúa al nuevo texto en el estricto plano del contenido. La vida del poeta homenajeado se convierte en un texto con *valor en sí*, lo que produce un apartamiento del poeta objeto de sus semejantes y de su condición de simple mortal. La diferencia fundamental del poeta —su escritura— desaparece y entramos al terreno de la canonización de una existencia que, por más penosa que pueda haber sido, no se distingue demasiado de las otras que han poblado, pueblan y poblarán este valle de lágrimas. Aun cuando el caso del poeta —objeto pueda ser el del mismísimo Ezra Pound. Copio un fragmento de *Canción primera*:

Viejo Ezra Pound, hoy es julio de 1966

[ e invoco tu nombre,  
atrás ha quedado la guerra y sus miserias,  
[ rias, la jaula y el pabellón de los locos,  
atrás quedó el joven marinero que cantara  
[ tara tu amigo en magistrales versos,  
atrás quedó también el reloj que marcara  
[ ra tus años de insomnio.  
Ya no estás en Saint Elizabeth ni en la  
[ casa de los locos,  
hoy nos miras en tu asiento en la  
[ de Hel,  
hoy atestigüas la infamia de tu siglo, su  
[ pobre valor.

No puedo, por razones de espacio, transcribir todo el texto. Pero salvo algunos nombres de lugares concretos que marcaron la vida de Pound, el poema, en su abstracción, podría haberse referido a cualquier poeta del siglo que no fuera hipócrita o imbécil. Porque, ¿qué es lo que realmente importa de Ezra Pound, su vida o los *Cantos*? ¿La dispersión febril de una aventura poética sin precedente y tal vez fracasada o los avatares de una personalidad megalómana que mantenía un extraño equilibrio entre una generosidad sin límites y el error de visión del mundo? Lo que merece un homenaje o una invocación es la escritura poundiana. Y lo mismo ocurre con Luis de Góngora o con W.B. Yeats, otros poetas homenajeados por Villarreal. Son experien-



Mujer con paraguas, 1936

cias escriturales de una radicalidad, cada uno en su época, sin precedente, y merecerían tal vez una forma de homenaje crítico. Con esto no quiero decir que la aventura poética de Villarreal esté condenada al fracaso o algo similar. Lo que trato de alguna manera de

valorar es la actitud que subyace detrás de su textos y cuya consideración, en un joven poeta, es fundamental. La biblioteca que ha elegido el poeta de Baja California, el índice de lecturas que revela son significativas de una personalidad literaria inquieta. Un

ajuste entre su generosidad temática y la cuestión formal sólo puede beneficiar a su poesía. Su visión del mundo admite pocas concesiones. Su actitud frente a la escritura puede estar a la par de la misma.

## UNA LECTURA PSEUDOGNÓSTICA DE LA PINTURA DE BALTHUS

DE JUAN GARCÍA PONCE

POR ALFONSO D'AQUINO

• Ediciones del Equilibrista, México, 1987, 42 pp.

EN TORNO A LA GNOSIS,  
BALTHUS Y GARCÍA PONCE

UNO DE LOS ejes en torno a los cuales gira la fascinación de la historia de las religiones es la capacidad y el despliegue imaginativo de los pueblos y los individuos en sus caminos hacia la divinidad. —Porque la fantasía es la mediadora entre el hombre y los dioses, o porque de unos y otros emana como gracia divina—. El poder de fabulación y la secuencia narrativa en que a fin de cuentas se resuelve un mito o se desarrolla una creencia cumplen en la sensibilidad de la vida religiosa un papel tan importante como el del recogimiento interior, la fe, o los ritos, de modo que las muchas maneras de manifestarse de lo sagrado así como una gran parte de la conciencia que de ello tiene el hombre se hallan íntimamente relacionadas con aquella capacidad de fabulación ingenua que está en el origen tanto del milagro como de la obra de arte. Y si por este camino llegamos a considerar las religiones, independientemente de su fin último, como puras fantasías, habrá que conceder entonces que cada religión es, primero, un acto creativo, y en seguida, una obra de arte (que puede ir de la libre multiformidad pagana a la firmeza y acabamiento de la imagen del dios único en el arte cristiano, sin perder su carácter fabuloso ni su poder de seducción). Si a esto añadimos que en los primeros siglos de nuestra era, co-

mo dice Borges, la religión era una pasión, este elemento por completo subjetivo salta a la vista dentro de todo el conjunto de subjetividades que constituye una experiencia religiosa, pues viene siendo el elemento diferenciador de las distintas religiones: la invención, la fantasía —en su papel de intermediaria y con toda su carga perturbadora—, de la cual cada sistema religioso sería el resultado.

Como todos sabemos, dos siglos antes de su Triunfo Avasallador, el cristianismo, aparte de luchar enconadamente contra "la locura politeísta" tuvo que evitar y hacer frente a la locura gnóstica que infestaba el Imperio, venida de Siria y Egipto, y que utilizaba y comprometía la naciente teología cristiana, así como la metafísica helénica, mezclándolas con "los fermentos más impuros —dice Georges Bataille—, tomando de todas partes, desde la tradición egipcia hasta el dualismo persa y la heterodoxia judeo-oriental, los elementos menos conformes al orden intelectual establecido; añadía sus propios sueños expresando sin miramientos algunas obsesiones monstruosas..." En efecto, las teorías gnósticas se presentan "perpetuamente metamorfoseadas al capricho de fantasías personales" hasta el punto de que el gnóstico proyecta en los mitos que ha creado su propia experiencia. Cuán lejos se encuentra pues el gnosticismo, a pesar de sus taimados acercamientos —lectura y estudio de algunos libros del Antiguo

Testamento; adopción por parte de algunas sectas de ciertas figuras bíblicas, tales como Cristo, Caín o la Serpiente misma; anhelo de Salvación—, de la pureza democrática del cristianismo; y cuán cerca también porque la acción corrosiva de la Gnosis atacaba directamente al Dogma. Dice San Ireneo al inicio de su primer libro contra las herejías: "Hay quienes rechazan la verdad e introducen falsas enseñanzas y genealogías inacabables, más aptas para suscitar disputas que para la obra constructiva de Dios en la fe", como advierte el Apóstol. A través de una artimaña alevosamente presentada desearría la inteligencia de los inexpertos y los cautivan, falsificando las palabras del Señor y haciéndose pésimos intérpretes de excelentes doctrinas."

Si consultamos *Sobre la naturaleza de los dioses* de Cicerón para hacernos una idea de lo que venía sucediendo entre los paganos, encontramos una variadísima gama de interpretaciones, invenciones e intuiciones de la naturaleza divina que nos revela la situación del hombre en su afán por adquirir el conocimiento trascendente a través de la imaginación y la fragua de realidades, que no sólo distinguían a unas escuelas de las otras, sino que representaban, en suma, una serie de religiones marcadas con rasgos individuales. El cristianismo por el contrario vendría a uniformar aparentemente la imagen que el hombre debe hacerse de Dios. La evidente laxitud doctrinal del gnósti-

cismo en sus contactos con el cristianismo introduciría en éste la posibilidad de transformarlo en una religión selecta. Tentación demasiado peligrosa que los Padres de la Iglesia no tardaron en desenmascarar, salvaguardando así la realidad de la Verdadera Religión, confirmada por lo demás por su confiable labor apologetica, que al paso de los siglos aseguraría lo que León X llegaría a denominar "la lucrativa fábula del cristianismo".

Como consecuencia de considerar la creación, la cadena del tiempo y el cuerpo como torcidas obras de un Demiurgo Usurpador —que ciertas sectas identificaban con Yahvé—, (y esta búsqueda y señalamiento de un responsable es otra marca tan cristiana), el gnóstico se descubre o se inventa con su saber tomado de todas partes una superioridad innata que le garantiza, tanto que su Caída en el mundo ha sido accidental y es provisional, como que, siendo la realidad una Impostura y por tanto el carácter moral de las obras algo sin valor para la Salvación, ésta le es concedida al gnóstico por Naturaleza al reconocer dentro de sí un fragmento de la Esencia Divina del Padre —Quien no obstante tiene tan poco que ver con el mundo que la Creación agoniza eternamente sofocada bajo el peso del Mal, cuya experiencia —ha dicho Puech— requería explicación y solución en el plano del conocimiento y que en manos de estos doctores iniciados en las especulaciones helénicas y la magia oriental se vio pronto concebido no como la ausencia del bien sino como una Acción Creadora, la de las Tinieblas, la de la Materia. Así tenemos que frente a la impostura de Dios, del mundo, del tiempo y del cuerpo, el gnóstico opone su propia impostura; de esta manera, como dice Bataille, "la actitud de aquellos que veían en su propia vida un efecto de la acción creadora del mal, aparece como radicalmente optimista. Es posible ser en toda libertad un juguete del mal, si el mismo mal no tiene que responder frente a Dios." El Cristo gnóstico sería "el Dios Salvador que intervendría en la Creación para quebrantar y contradecir las leyes cosmológicas y hacer saltar en pedazos el tiempo y la historia —... su papel sería el del artista—, Dios Rebelde y sin antecedentes que destruirá la obra del Creador."

Entonces la gnosis se inventa. Si hay un conocimiento previo que está tan le-

jos o tan oculto y no obstante se quiere llegar a él, será necesario abrirse un camino en medio de todas las cosas, pasando entre ellas a un mismo tiempo sin rozarlas y sin embargo sin dejar de tocarlas; así se establece un "orden de ideas de la inconsecuencia" que unas veces revelando y otras ocultando —o bien, encontrándolo y perdiéndolo— el fruto del conocimiento, pasa de la fábula a la mistificación "a expensas de un conjunto dogmático coherente" que le sirve de soporte. Hay ciertas "tradiciones negras" de las que nos habla Pierre Klossowski y a las que él mismo pertenece, que "obediendo a preocupaciones de orden completamente diferente echan mano de los recursos y el lenguaje teológicos para mejor mostrarse al hacer evidente el roce de la oscuridad de las fuerzas que encarnan y la pura rigidez del dogma". No es tan aventurado decir que el origen de estas tradiciones malditas y sus impúdicas consideraciones puede encontrarse en los textos —apocalipsis, evangelios, himnos— que circulaban en las bibliotecas de las sectas gnósticas, así como en el carácter prohibido de sus prácticas rituales. La relación entre "el reclamo de la omnipotencia divina para justificar hipótesis gratuitas" y la fascinación del mal acaba revelándonos que ciertas complicidades ciertamente sólo son posibles gracias a la fabulación literaria, en cuyo terreno se llevan a cabo.

Todos estos aspectos y la tradición que han creado, así como el propósito de sus representaciones —hacer manifiesto en el espacio de la obra de arte "el paralelo entre la presencia real de Dios y la desnudez de un ser humano..." (Klossowski)— se encuentran en el fondo que sustenta una obra como *Una lectura pseudognóstica de la pintura de Balthus*, de Juan García Ponce, que pese a su brevedad, o más bien, por ella, es un libro central, en el sentido en que "reúne y unifica lo que está separado", elementos de índole distinta, que en el espacio que el libro abre ante el lector adquieren formas tan insospechadas como la profundidad que muestran. Por el placer de una perversa colaboración, fascinado por el "perturbador encanto" de la pintura de Balthus, García Ponce vislumbra un más allá de esta pintura, al que ella misma invita, y en el que reconoce el estigma del gnosticismo, de cuyas convicciones los cuadros de Balthus serían

ilustraciones (de la misma manera que *La tentación de San Antonio*, de Flaubert, sería una de sus obras propagandísticas). Tarea literaria la de inventarle al artista un pensamiento y unas intenciones secretas, que el escritor lleva a cabo con maestría y en la plenitud de su oficio. Pues si "el arte jamás es inocente, porque la creación no lo es", tal vez mirar de manera torcida esta obra de belleza atroz que unas veces seduce como un "objeto de incitación al libertinaje" y otras repugna por la angustiosa sensación de plenitud truncada que transmite, nos lleve por la doble negación que su contacto supone a recuperar en su pureza un conocimiento. Con un tono levemente subido —más bien teñido que exagerado— a fin de resaltar su interpretación y hacerla convincente dándole al libro una realidad propia, con descripciones objetivas aunque no siempre ceñidas a la imagen que representan, este libro propicia una suerte de "lectura teatral" siendo el espacio en el que los personajes de Balthus entran y salen guiados por la voz de García Ponce, quien hablando por ellos los muestra en su impuro silencio; un libro de imágenes, palabras, silencios y vacíos; una escritura fascinada aparentemente limpia de otras influencias que el pensamiento gnóstico, cuya "permanente y radiante sobrevivencia" ha quedado fija en la imagen necesariamente imperfecta de este libro que por razones obvias es preciso ver con malos ojos.

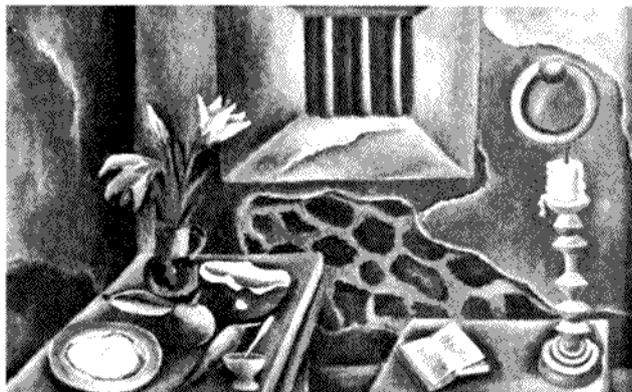
"El verdadero gnóstico puede siempre ser reconocido por ciertas características", dice Auden en su ensayo "pseudognóstico" sobre la obra de Kafka, de quien cita lo siguiente: "Hay sólo mundo espiritual; lo que llamamos mundo físico es el mal en el mundo espiritual. El mundo físico no es una ilusión sino sólo ese mal; no obstante, él constituye admisiblemente nuestro retrato del mundo físico." Dice García Ponce: "Lo que es malvado es el hecho mismo de la creación. La obra puede ser ajena o pretenderse a sí misma ajena a cualquier intención moral; pero su sola existencia abre la posibilidad del mal. Y por tanto, toda obra se opone a la pureza incorpórea y es malvada." Son la conciencia del mal como fuerza esencial identificada con la materia y el rechazo de la creación, que de ella se deriva, rasgos distintivos de la gente del secreto y de sus obras —aquellas que a través del tiempo han hecho pa-

tentes, si bien de manera velada siempre escandalosa, tanto la impostura de los poderes superiores como "el orden de la maldición" (Brellich)... y que conforman el legado de esas tradiciones negras cuyo origen encontramos en las fantasmagorías gnósticas—. Balthus es un pintor clásico, cuyo último propósito es verificar en el ámbito de su pintura la unión de la materia y el espíritu; unión que se verifica a través de la escisión y la rivalidad. Su pintura, y junto a ella la gnosis, es revelación en la que luz y tinieblas se funden —juegan, se tocan— en la unidad materializada de un cuerpo, una apariencia: el cuerpo semidesnudo, semivestido, de una muchacha, o de muchas... A sabiendas de la identificación bíblica de la mujer como encarnación del mal, así como de la insolubilidad del espíritu y la materia en la belleza de un cuerpo, conscientes y no obstante complacidas bajo su apariencia perversa de la escisión que representarían frente a un puro espíritu, las muchachas de Balthus, como las jóvenes gnósticas que intentaron tentar a San Epifanio para que se hiciera miembro de su secta, o como Monelle y sus hermanas en la obra de Schwob, parecen decirnos desde su radiante silencio: "Ven con nosotras y sé feliz en la mentira. Para lograr la bondad superior hay que aniquilar la bondad inferior. Y así el nuevo bien parece saturado de mal." Estas "turbias concesiones al mal" determinan el sentido de las aspiraciones gnósticas, asegura Bataille, independientemente de que su objetivo último sea la perfección o la salvación, de modo que podemos entender la gnosis como una recuperación

de la materia, un materialismo delirante. *Pseudos* es engaño, impostura, ilusión, caricatura; para el gnóstico esta palabra definía al Cosmos entero, que no era sino Caricatura de la Eternidad, en clara oposición a la armonía celestial de los griegos; pero además el *pseudos* es el engaño o la ilusión del arte, o sea la ilusión dentro de la ilusión. Es por eso que este hermoso libro de García Ponce —amarillo oro con lomo rojo que poco a poco va perdiendo su color para también ser amarillo...— fue primero pintado por Balthus, como podemos verlo en manos de Katia en el famoso cuadro *Katia leyendo*; como en otras ocasiones, el libro de García Ponce aparece contenido en otra obra —¿por qué un libro no habría de ser varios libros?

La luz de la visión contaminada por las tinieblas de la palabra. Pero ¿es tan perversa la pintura de Balthus como la lectura de García Ponce? El gato que entra y sale de los cuadros de Balthus no es un simple motivo artístico ni tan sólo la firma del pintor, es más bien, al mismo tiempo que su presencia dentro del cuadro, el emblema de su visión. Estamos ante el caso de alguien que no percibe puntualmente, cuyo instante de conciencia se encuentra desplazado uno o dos puntos por arriba o por abajo de la percepción normal que garantiza la materialidad de lo sensible —uno de esos puntos en los que se tocan la omnisciencia divina y la inconciencia animal—. Semejante grado de percepción da por resultado al obrar sobre la materia así percibida —así creada— una obra artística en su *diferencia*, como sucede en la pintura de

Balthus: frente a sus cuadros descendemos un escalón en la percepción, porque ese grado de conciencia diferente al del resto del mundo le permite al pintor relacionarse de otro modo con la materia —"Para alcanzar estas representaciones a un mismo tiempo insólitas y reales o al menos posibles ha sido preciso atravesar el espacio más allá del cual se encuentra el modelo, rodearlo con esta nueva visión y al encontrarlo, dejarlo permanecer en su separación de nosotros."— y devolverla al mundo en la pintura con "una suerte de rectificación de irrealdad", como ha dicho Gaëtan Picon, a quien seguimos un poco en estas líneas; como si gracias a la pintura le fuera dado ver los distintos grados de materialización, las formas ideales o sutiles. Si el mundo externo es el mundo de los sentidos, el mundo de Balthus es el de los sentidos antes de conformar plenamente la materia (o sea antes de los sentidos), un mundo en cierta medida inmaterial. Por eso puede hablarse de su mirada de Niño o de Gato. Si el mundo es resultado aparente de la conciencia, entonces el suyo, formado y cristalizado desde su grado particular, es aquel en que la apariencia se quiere como tal sin imponer otra realidad que la de ser materia aparente (surgida de una conciencia lúcida). Ya no podríamos hablar ni de "apariciones violentadas" ni de "una irrealdad de otro orden"; pues si es imposible tocar esta materia, es porque las condiciones determinadas que la hacen posible nos transmiten tan sólo la noción de un objeto material ilusorio —lo que viene a ser una de las funciones iniciáticas de esta pintura: la de develarnos la noción de ilusión en la materia— a partir de una impresión desfasada, gracias a la cual la conciencia pareciera por un momento abandonar sus funciones coordinadoras para entregarse a la pura sensación, evidentemente placentera, de ver y dejar entrever lo sensible aún-antes de ser cabalmente; así se entiende que nos parezca un mundo deformado: porque al obrar en el vacío, en la ausencia de forma, el pintor encuentra que cada cosa es más y menos de lo que normalmente nos parece ser —por eso una "obra puede ser ajena o pretenderse a sí misma ajena a cualquier intención moral". Estos cuerpos presentes, entonces, garantizan en el espacio del arte un crecimiento espiritual, al tiempo que anulan el dualismo cuerpo-espíritu al ser



Naturaleza muerta, 1943

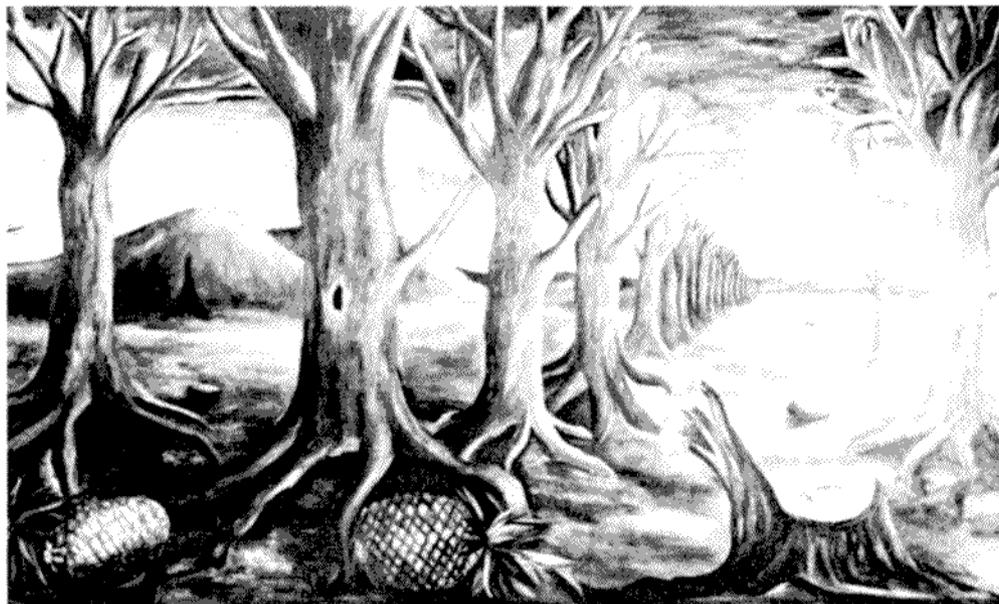
"instrumentos radiantes" del espíritu, auxiliares de la experiencia interior —y no obstáculos materiales— que reinstalaría al hombre en su naturaleza y su origen auténticos; el cuerpo transformado por la fuerza del mal en áncora de salvación.

García Ponce, "abriendo sus convicciones más recónditas" y su "mirada culpable" a la pintura de Balthus, si bien parece ignorar el papel salvador de la gnosis —puesto que el Mal existe por sí mismo y desde toda la eternidad y por tanto es imposible negarlo—, atezado por la tentación que sobre él ejerce esta "seducción espiritual" que lo fascina, al mencionar al final de su ensayo el atractivo del mundo acrecentado gracias a la condena bajo la cual existe, abre la aparentemente cerrada concepción de una creación maldita y engañosa a la luz de un conocimiento trascendente que la vuelve —por su propio carácter perverso y simulado— a un mismo tiempo ligera y transparente; porque, como nos ha dicho en otra parte: "Es fácil poner en duda o invertir el sentido de cualquier afirmación pero para eso es indispensable la afirmación inicial". Siendo entonces la gnosis un acto de transvaloración constante de todo enunciado, la creación caída y encadenada al tiempo será el

ámbito en el que por nuestra misma caída y por nuestra radical extranjería en un mundo donde nada es cierto, todos nuestros actos, por perversos que sean, se tornan inocentes en la desoladora inconmensurabilidad del espacio, porque, completamente separados de un Dios "que no ha creado el mundo ni lo rige", y abandonados a nuestro desamparo, todo nos está permitido... Este es el fruto de la búsqueda que de sí misma ha hecho la inteligencia a través del mal, entendido claramente de qué "sí" se trata.

Niega García Ponce la importancia del tiempo en la obra de Balthus, oponiéndolo al "presente perpetuo" de los cuadros; no obstante, en todos éstos parece haber siempre un lapso anterior y un lapso posterior a esas imágenes en "suspense provisorio" cristalizadas como un momento de angustia; en el "presente perpetuo" se revela lo furtivo, en el tiempo y por el tiempo se desarrolla el dramatismo de los cuadros. Y si este dramatismo ilustra el de las concepciones y los mitos gnósticos, en los que el tiempo tiene un papel harto importante, su sentido siempre demoníaco no podría estar ausente de estos cuadros. Podemos leer en el *Asclepios*: "Porque donde nada se da a conocer sino bajo la medida del tiempo, allí hay

engaño; donde hay un comienzo en el tiempo, aparece el error." La creación es un hecho temporal: el pavor, la agresión, la crueldad, la muerte, sus consecuencias naturales. Sólo el artista parece haber encontrado la manera de negar el tiempo, cautivando los objetos dentro de su obra, dándoles vida fuera de la historia —y en este punto, arte y religión nuevamente se tocan—; así la doble impostura del arte se torna más real y pura en su perdurabilidad que el resto de las apariencias del mundo. Además el tiempo, que en la obra de Balthus está siempre presente, es también lo que le permite a García Ponce desplegar en torno a aquella su poder narrativo, sucedáneo del engaño, y entregarnos esta Revelación Ficticia en la que se resuelve, "haciendo presente al mal", la lucha entre espíritu y materia mediante la intervención del artista que pretende trastocar los principios de esas entidades, "o quizás hacerlos evidentes mediante su inversión". Entonces el ensayo de García Ponce es también una obra de arte gnóstico, fruto del conocimiento, de la invención. Pero "no debemos partir de la historia de las religiones para llegar a la obra —nos advierte García Ponce—, sino de la obra para llegar a su religión".



*Píñas en el paisaje terrestre, 1947*