

LOS LIBROS

DE LOS LIBROS AL PODER

De GABRIEL ZAID

Por FRANÇOIS BOURRICAUD

• Editorial Grijalbo, México, 1988; 305 pp.

EL ÚLTIMO LIBRO de Gabriel Zaid, *De los libros al poder*, merece atención por múltiples razones. Pero para sacar el mayor provecho de su lectura vale más no detenerse en el aspecto polémico de esta obra, aspecto que descubrirán sin falta aquellos que se sientan presas de un análisis sin complacencias. Hoy por hoy, la *intelligentsia* radical carece ya de buena reputación, tanto en Europa y América del Norte como en América del Sur. Es difícil hablar de una coyuntura ideológica mundial, pero si se intenta —con prudencia, claro está—, muchas cosas que en el marco necesariamente estrecho de las coyunturas nacionales parecen contingentes y anecdóticas se iluminan una vez vueltas a situar en una perspectiva más amplia. Los desengaños de la ideología radical proceden de que el mensaje del cual, variaciones locales aparte, se había hecho portadora aquí y allá en el mundo entero, ha dejado de constituir la "vulgata" o el "paradigma" generalmente recibido y aceptado.

¿Paradigma o vulgata? El primer término designa más bien un cuerpo de doctrina coherente y verificable. El segundo se aplica más bien a aquello que Sartre, a propósito del marxismo, llamaba "el horizonte irremediable de nuestro tiempo". Personalmente, tratándose de las "ciencias sociales" de las que desde 1945 se alimenta la *intelligentsia*, incluyendo en este agregado indistinto tanto a quienes he llamado "intelectuales por vocación" y a los "intelectuales por calificación",¹ no me decido a hablar de paradigma, y no obstante las "ciencias

sociales", cualquiera que sea su debilidad, son algo más que una vulgata para personas semicultas y semicultas (*halbgebildeten*). "Demasiado duras para lo que tienen de blando, demasiado blandas para lo que tienen de duro", el desplome de los pilares sobre los cuales fueron construidas (marxismo, keynesismo, psicoanálisis, estructuralismo) las deja por el momento bastante en el aire. Pero ¿es irremediable su ruina? Y, en caso de serlo, ¿qué recién llegados se encargarían del papel que ellas —lo reconozco— desempeñaron bastante mal? No disparemos, pues, demasiado pronto contra el pianista en las últimas: ¿se luciría más otro pianista que el que concluye su número en la morosidad? El primer mérito de Gabriel Zaid es que, en lugar de complacerse en el vituperio hoy de moda contra las ciencias sociales, nos propone la genealogía de una categoría social: la *intelligentsia* o, como decía Julien Benda,² los *clercs*, los clérigos, que ocupan un lugar considerable en la mayoría de las sociedades contemporáneas.

"Los clérigos", decía Benda. En la elección de esta palabra había un equívoco, probablemente intencional. Los "clérigos", en la Edad Media, son la gente de iglesia. Ahora bien, los "clérigos" de los que Benda se hacía heraldo son precisamente las personas que, del Renacimiento hasta las Luces, se han dedicado a arruinar la autoridad de la Iglesia. ¿Es posible reunir bajo la misma denominación a Santo Tomás y a Descartes, a los escolásticos españoles del siglo XVI y a los enciclopedistas? Benda

habría argüido que, cualesquiera fuesen sus desacuerdos, todos estos individuos sentían respeto por la verdad. Con todo, es patente que no tenían en absoluto igual noción de la verdad. Es claro asimismo que su inserción en lo temporal era harto diferente. Los clérigos medievales encabezaban la jerarquía social. Iban por delante de los nobles y pretendían recordar sus deberes a los príncipes que se apartaban de ellos. Participaban, en su lugar, de lo que Pascal llamará las "grandezas del establecimiento".

Me parece que la confusión terminológica de Julien Benda empieza a revelar su sentido. ¿Acaso no se emplea el término "clérigos" para cubrir de un aura sagrada a todas las personas que, de cerca o de lejos, ejercen actividades intelectuales? En una sociedad que, por lo demás, se jacta de haberse vuelto por entero laica, el "clérigo" es por así decirlo el intelectual autosacralizado. Guárdemonos de acusarlo de impostura. Pero cuidemos de examinar bien los títulos en que funda sus pretensiones.

Zaid subraya las etapas del movimiento de larga duración que ha conducido a los intelectuales —¡perdón: a los "clérigos"!— a los primeros palcos del teatro social. La revolución del libro pesó de manera decisiva en el éxito de la Reforma. Poniendo a disposición de un amplio público los textos sagrados, el libro proporcionó las bases materiales, la posibilidad del libre examen. Pero, a la vez, privó de corona a los "clérigos". Sin forzar apenas las palabras, podría decirse que Gutenberg inició la sustitución de los "clérigos" por los "intelectuales".

Los "clérigos" que enseñaban en el París del siglo XIII, un Alberto de Colonia, un Tomás de Aquino, hacían pasar su mensaje esencialmente por el habla —por una palabra *directa* que destinaban a sus discípulos. Para estos últimos eran intercesores insustituibles. Aun cuando su enseñanza se dirigiera a grandes auditorios, la relación socrática no se perdía del todo. Es verdad que el libro popularizado por la imprenta no destruye *necesariamente* esta relación. Hasta puede reforzarla. Pero puede también sustituir la autoridad del habla por el prestigio de una cosa escrita autosuficiente, que se basta a sí misma y que se da por inmediatamente legible y consumible por una multitud de usuarios aislados y sin contacto real ni con el autor ni con los demás lectores. La difusión del libro, y por consiguiente su efecto, se desmultiplican así formidablemente, y la naturaleza del mensaje y su modo de apropiación resultan cambiados.

Zaid observa muy bien el eclipse de la institución universitaria en el Occidente, a rasgos generales del siglo XV hasta principios del XIX. Al comenzar el siglo XVI, la Sorbona, que en el tiempo de Tomás de Aquino había brillado con incomparable esplendor, no era ya gran cosa. Para remediar su decadencia, Francisco I abre el Colegio de Francia. Pero durante nuestra era clásica la Sorbona apenas es más que una escuela profesional para teólogos y gente de leyes. ¿Qué podrían hacer allí Descartes, Voltaire, Rousseau, Malebranche y Montesquieu? Tanto los franceses como los ingleses y los norteamericanos deben a los alemanes de principios del siglo XIX el renacimiento de la institución universitaria.

No se sigue que durante este eclipse prolongado de la universidad europea la formación pedagógica de los jóvenes, de los jóvenes nobles, de los futuros magistrados, de los servidores de la Corona, haya sido descuidada en lo más mínimo. La calidad de la instrucción y, sobre todo, de la educación impartida en los colegios de los jesuitas, en los siglos XVII y XVIII, es notable. Y Durkheim ha mostrado³ con lucidez incomparable el vínculo de acuerdo entre el "espíritu clásico" y la pedagogía jesuita. Por su parte, Oxford y Cambridge formaban en el siglo XVIII *gentlemen* perfectamente en condiciones de guiar los asuntos del reino. Pero a nadie se le hubiese ocurri-

do imaginar que los maestros de la Sorbona desempeñaran el papel de faros o de profetas. Pese a que muchos de aquellos señores llevaran cuello eclesiástico, no eran en modo alguno "clérigos" en el sentido de Julien Benda.

La "política literaria" que según Tocqueville contribuyó tanto a la aceleración del movimiento revolucionario francés no es, en 1789, obra de los de la Sorbona. En la intelligentsia de la época no son los universitarios quienes ocupan las mejores posiciones. De hecho, su preeminencia mediática es un fenómeno mucho más reciente, y hasta me pregunto si tendrá caso, a este respecto, hablar de una preeminencia que, teniendo en cuenta nuestra irreducible división entre las universidades y las grandes escuelas, probablemente jamás retornará entre nosotros a las universidades.

Es aquí donde resulta particularmente instructivo, el análisis de la situación sudamericana que, como es natural, no es uniforme en el inmenso territorio que va del Río Bravo a la Patagonia. Admite variaciones nacionales y regionales considerables. Ciertos países se adelantan a la evolución, la desencadenan. Otros no son afectados sino más tarde y menos profundamente. Pero, a rasgos generales, desde hace más de medio siglo tres hechos caracterizan la situación sudamericana. Está, ante todo, el aumento de poder de la corporación universitaria. No basta con citar el movimiento de Córdoba y la reforma argentina, que a continuación se propagó a Perú. Lo que debe añadirse es que esta irrupción de los estudiantes en el escenario político anticipa notablemente la inflación de los efectivos escolares y universitarios. Es el mensaje ideológico y político del cual los estudiantes se hicieron heraldos lo que inicialmente atrae la atención hacia ellos. El efecto de su movimiento en las viejas élites oligárquicas fue de seguro considerable. A este respecto, México constituye una excepción. A fines de la segunda década de este siglo, la energía que alimenta a la revolución mexicana proviene de las reivindicaciones de campesinos ávidos de tierras y el faccionalismo de caudillos regionales, más que del lirismo resplandeciente de la intelligentsia.

Zaid narra una sabrosa anécdota en la que Vasconcelos, quien prestaba por entonces algunos servicios a Obregón y se

imaginaba que ya lo había escogido como sucesor suyo en la presidencia de la república, le daba a entender al joven Cosío Villegas que también él, más tarde, si sabía arreglárselas, acabaría por sentarse en la fabulosa silla. En aquellos lejanos tiempos no se trataba aún sino de promociones individuales que ocurrían por los canales de una ambición del todo clásica. Lo que hubo de nuevo después de la segunda guerra mundial fue, me arriesgaré a decir, la masificación de la élite universitaria.

El proceso es más o menos rápido según los países. Pero su amplitud es indiscutible, por doquier o casi. Esta formidable inflación no se limita a un crecimiento de los efectivos universitarios que acompañaría mecánicamente al empuje demográfico. Acarrea un cambio cualitativo, transformaciones profundas en el espíritu de la institución universitaria. De esta modificación se desprenden dos caracteres: una profesionalización cada vez más señalada y una radicalización ideológica cada vez más intensa. En el siglo XIX, verdad es, las universidades sudamericanas eran sobre todo escuelas profesionales. Formaban ante todo abogados y médicos. Para nada las había tocado el movimiento de restauración y modernización que había nacido en Berlín con Wilhelm von Humboldt y alcanzado a Inglaterra en seguida y luego a los Estados Unidos y Francia. Conforme los países sudamericanos se hallan en contacto cada vez más estrecho con las economías y las sociedades del "centro" mundial, el proceso de profesionalización se acelera y se diversifica. Las escuelas de ingenieros, de agrónomos, de técnicos de toda suerte, se multiplican. A una formación generalista y humanista que seguía en su sitio en las escuelas de medicina y derecho a la manera del siglo XIX, sucede una formación más especializada, de aspiraciones técnicas y prácticas. Análogamente, estos nuevos establecimientos (Universidad Agraria, Facultad de Educación, Universidad de Ingeniería) son afectados por una radicalización ideológica que, en los años sesenta, cuando era más intensa la gran ilusión castrista, alcanza el paroxismo.

La paradoja de la intelligentsia que emerge al término de los treinta años de cambio social acelerado que sigue a la segunda guerra mundial es que no se compone en lo esencial ni de "clérigos" en el sentido de Benda, ni de "educa-

dores" en el sentido de Durkheim, ni de sabios en el sentido de Humboldt, ni de expertos polivalentes en el sentido de la *multiversity* norteamericana. Esta situación no es exclusiva de los países sudamericanos. Con grados variables de intensidad, la misma crisis se observa más o menos en todas partes. Pero en América del Sur vuelve particularmente delicado el desempeño de las responsabilidades que la corporación universitaria pretende ejercer.

La masificación de las élites no garantiza que de ahí puedan surgir dirigentes aptos para guiar sociedades que, al propio tiempo que masificadas, están cada vez más desorganizadas y desmoralizadas. Un rasgo característico de las inteligencias sudamericanas, al menos desde la segunda mitad del siglo pasado, es que se han creído capaces de inspirar y de orientar el destino de sus pueblos. Se han asignado ellas mismas las mayores responsabilidades históricas. Han entrado en guerra contra la injusticia, el subdesarrollo, el colonialismo cultural. Lo que ha sido llamado "arriamiento" no se limita a esta pretensión de liberar a los pueblos americanos de la "dominación" exterior e interior. Ariel, es cierto, no es solamente el guía del pueblo; es, por echar mano del vocabulario de Victor Hugo, un "mago". Pero esta magia misma es la fuente de su carisma. Ariel no es un duende, es un genio *colectivo* y, entre todos los modelos posibles, es aquel con el cual se identifica mejor la inteligencia sudamericana. Es verdad que, desde los lejanos tiempos de Rodó, Ariel se ha puesto a asemejarse al Che Guevara. La inteligencia sudamericana se ha convertido ella sola en un mundo tan diferenciado y, creo yo, tan desgarrado, que es absurdo encerrarla en una sola referencia, por estrepitosa que sea.

Es posible reconocer en toda inteligencia estratos más o menos numerosos, más o menos claramente jerarquizados. También se pueden discernir orientaciones ideológicas, aun rivales e incluso enemigas. Tratándose de la inteligencia de un país como México, en vías de industrialización rápida, con tradiciones políticas ricas y complicadas, muy abierto al mundo exterior, con toda naturalidad, no puede sino ser muy diferente de la inteligencia de un país como Nicaragua. No que no haya en Nicaragua intelectuales muy notables,

grandes poetas, periodistas eminentes. Sólo que la antigua satrapía de los Somoza, transformada por los "comandantes" en una mezcla de jesuita y campo atrincherado, no constituye el mejor teatro de operaciones para una inteligencia moderna.

Se pueden discernir varios estratos en la inteligencia: los sabios especializados en las disciplinas "puras y duras", los expertos administradores públicos y privados, los consejeros del príncipe, los mediadores (*influence brokers*), la contralite de los "profetas armados" al servicio de las "grandes y justas causas". No siempre es muy fácil localizar estos diversos segmentos y comprender la manera como se oponen y se combinan. En principio, los sabios tienen su sede en la universidad y los institutos de investigación. Ocurre a menudo que los sabios procuren transferir en provecho propio o en provecho de nobles causas (el socialismo, los derechos del hombre, la democracia) el prestigio que han adquirido en su especialidad. La tentación es aún más intensa, y los riesgos de abuso más señalados, en el dominio de las ciencias sociales, morales o humanas que, se rotulen como quieran, no son "ciencias" del todo como las demás. Se ve también a ilustres novelistas pronunciarse con el más conmovedor ardor acerca de asuntos de los cuales no entienden nada y donde la violencia de sus prejuicios es cosa que maravilla. Este primer estrato es ya no poco complejo. Se codean allí el premio Nobel, el académico, el gran universitario y el comentarista de televisión. En cuanto a los "expertos" de las administraciones públicas y privadas, es una categoría bien conocida en la historia mexicana. Sin remontarnos a los hombres de leyes de la Colonia —gente del rey y de la Corona—, no sería difícil establecer su filiación con los "científicos" del Porfiriato. Caractericémoslos por la manera como se sitúan con respecto a su pericia y en relación con el poder político. Son expertos, pero la mayoría de las veces no son sabios, por mucho que presuman de ello. Por indiscutible que sea su pericia, está orientada a la práctica. Siempre se resiente de este sesgo. Lo que hace la excelencia de los expertos es una ciencia, pero una ciencia aplicada, antes una técnica que un saber. La consecuencia es que rara vez son los inventores, los promotores de las teorías que aplican y a

las cuales se adhieren. De ahí que, entre los "verdaderos" sabios y los "expertos", haya a menudo relaciones desconfiadas y agrias, que para ser tolerables suponen una movilidad bien temperada entre las universidades, los *think tanks*, las oficinas de estudios, las sociedades de consejos y los centros de decisión.

El conjunto de los estratos que acabamos de identificar constituye el *establishment* intelectual. Sus miembros pueden proveerse de una pericia *certificada*. No son ni aficionados ni inspirados —ni "pensadores" en el sentido sudamericano, ni *free lancers* o *mavericks* en el sentido norteamericano. Por lo demás, tienen relaciones institucionales con las organizaciones privadas y las burocracias públicas. Les suministran información, opiniones, sobre una base casi contractual. Son remunerados por ellas. Pero, cuando menos en principio, esta relación no debe alterar su independencia. Ésta, por mucho que a menudo sea dudosa, es esencial para el desempeño de su papel. ¿Qué crédito conservaría un experto del que se sospechara que vendía consejos complacientes? El experto tiene, pues, un delicado equilibrio que establecer entre la independencia y la discreción: lo que los altos funcionarios franceses llaman tradicionalmente "deber de reserva".

Veo varias razones bastante sencillas de esto. Imaginemos una sociedad cerrada, encadenada, controlada por un déspota, su familia y sus herederos, una economía que ofrezca pocos empleos calificados para una juventud impaciente y mal preparada, un medio intelectual ardiente, donde el espectáculo cotidiano de la injusticia, de la brutalidad, de la inepticia, alimenta los más naturales resentimientos, pero fascinado por referencias "teóricas" simplistas y modelos históricos aberrantes. Nada cuesta comprender la radicalización de semejante inteligencia. Se entiende que una inteligencia tal sueñe a ojos abiertos con una revolución que reproducirá, para edificación del género humano, las delicias de la Cuba castrista.

Después de todo, ilustres "pensadores", como Jean-Paul Sartre, han mostrado el camino a jóvenes deslumbrados. Por lo demás, la seducción no ha tocado nada más a la juventud de América del Sur. Tampoco nos hemos librado del todo de ella. La diferencia es que entre nosotros la estructura institucional

era a la vez más fuerte y más flexible —mejor diferenciada. Nuestra inteligencia no se enfrentaba al dilema grosero que inclina a tantos jóvenes del Tercer Mundo hacia la violencia: o bien adherirse cobardemente a un orden inaceptable, o bien lanzarse a la irrisoria aventura de una revolución que agrava la pobreza y suprime las libertades sin reducir las desigualdades. Los jóvenes que en 1968, en la Sorbona, proclamaban "prohibido prohibir", se calientan ahora los pies en los gabinetes ministeriales de nuestro gobierno socialista. Durante los años setenta, los jóvenes europeos de la inteligencia radicalizada coquetearon con el terrorismo, más que practicarlo efectivamente, con excepción del grupo Bader y de las *brigade*

rosse, que estaban lejos de componerse exclusiva, ni aun principalmente, de estudiantes y de universitarios. A los más emprendedores de nuestros "revolucionarios" de 1968 esto no les ha costado más que unas cuantas palinodias que, a fin de cuentas, no le hacen daño a nadie.

Zaid tiene mucha razón al colocar en el centro de su análisis la especie de fascinación que ejerce el poder sobre la inteligencia radicalizada. Sólo que debe precisarse que se trata del poder *político*, es decir, de la capacidad de constreñir a la gente a que haga lo que han decidido en su lugar sus "representantes" o una "vanguardia" autoproclamada. Benda veía o pretendía ver en el intelectual la figura moderna del "clérigo". Esta ilusión lisonjera se desploma

cuando se ve lo que hacen con su pretendida pericia, ciencia o prudencia tantos intelectuales empeñados en "cambiar la vida". La obsesión del poder —como todas las obsesiones— denuncia entre quienes sucumben a ella una mutilación de sus intereses y de sus capacidades. El mayor poder del hombre ¿consiste en constreñir a los demás —así sea por su bien?

NOTAS

¹ F. Bourricaud, *Le bricolage idéologique*, París, PUF, 1980.

² Julien Benda, *La trahison des clercs*, 1927.

³ É. Durkheim, *L'évolution pédagogique en France*.

LOS DOMINIOS DEL HOMBRE: LAS ENCRUCIJADAS DEL LABERINTO

De CORNELIUS CASTORIADIS

Por IGNACIO DE LLORENS

• Ed. Gedisa, Barcelona, 1988. 246 págs.

NO PUEDE DECIRSE que la obra del pensador griego-francés Cornelius Castoriadis haya tenido una venturosa difusión en su edición castellana. Así, los libros que publicó bajo el pseudónimo de Paul Cardan, *La autogestión y los consejos obreros* y *Revolución y capitalismo moderno*, los dieron a la imprenta dos casas editoriales ya desaparecidas, Zero y Ruedo Ibérico, respectivamente, y hoy resultan inencontrables. El resto de sus obras fue encargándose de editarlas Tusquets de Barcelona y en su ya extinguida colección Acracia, de grato recuerdo, aparecieron: *La sociedad burocrática* (2 vols.) y *La experiencia del movimiento obrero* (2 vols.), donde se recogían las intervenciones que el autor había ido publicando en la revista *Socialisme ou Barbarie*. Precisamente el último título de dicha colección fue el primer volumen de *La institución imaginaria de la sociedad*,

que es, hasta la fecha, la obra más importante para la comprensión del núcleo del pensamiento de Castoriadis. No obstante, cinco años han pasado desde entonces sin que el segundo volumen haya visto la luz. Posteriormente, con tres años de retraso respecto de la edición original, la misma editorial, en otra colección, tuvo a bien imprimir *Ante la guerra* (vol. I). Y en este caso el retraso de aparición de la versión castellana nos privó de participar en el debate que se suscitó en Francia en su momento y que, sin embargo, sí fue recogido en parte por diversas publicaciones mexicanas en ocasión de la visita del autor a ese país.

Ahora Gedisa ha corrido con la edición del segundo volumen de *Les Carrefours du Laberintibe* (vol. II), sin que el primer tomo se haya vertido al castellano. De hecho este primer volumen venía a insistir y completar lo apuntado en *La institución imaginaria*..., con lo

que su ausencia contribuye un poco más al desconocimiento del primer gran bloque de reflexión de Castoriadis sobre la sociedad y la política, y de manera especial respecto de su concepto de lo imaginario, luego tan vulgarizada por historiadores y sociólogos de todo pelaje.

El presente texto nos sitúa ante algunos de los conceptos básicos que el autor abordará en dos obras que está ultimando: *L'element imaginaire* y *La création humaine*, cuyas eventuales versiones al castellano confiamos que puedan romper ese maleficio que ha perseguido al autor, y sean editadas íntegras y sin grandes demoras.

Los textos reunidos en este volumen recogen tanto reflexiones en torno a las nociones de lo imaginario y al concepto de creación en la historia, pilares del pensamiento del autor, como interpretaciones de aspectos que han merecido

su atención desde siempre, tales como la democracia ateniense, la ciencia y la filosofía, así como la caracterización del régimen soviético, una de las constantes en la obra de Castoriadis.

A este respecto, comentando la definición de totalitarismo a partir de la obra de Hannah Arendt y referida a las sociedades totalitarias clásicas, Castoriadis es de la opinión de que, en rigor, no puede tildarse de totalitarismo a la sociedad soviética, pues en ella ha fracasado el proyecto de uno de los elementos constitutivos de lo totalitario, cual es la asimilación o destrucción de los seres humanos. En este sentido Castoriadis nos recuerda el caso del protagonista de 1984, de Orwell, que acaba amando al *Big Brother*. Esto no ha sucedido en Rusia, donde se conserva, ciertamente, el elemento totalitario de la búsqueda del dominio mundial, pero el régimen ha sido incapaz de apoderarse de las conciencias. Por ello la sociedad soviética es una creación histórica original a la que el autor viene refiriéndose, con más propiedad, como "estratoocracia" (de *stratos*: ejército)

El texto "La polis griega y la creación de la democracia" (págs. 97 - 131) resulta de una lucidez y rigor conceptual encomiable, y en él Castoriadis va explicitando su propia concepción en torno a la creación de formas nuevas en el proceso histórico por la vía de la aparición de un sujeto autónomo en la antigua Grecia, capaz de poner en duda la institución social heredada y a cuya adhesión ha sido predispuesto. Pero como el ser no es un sistema, "es caos o abismo o lo sin fondo" no existe la determinación histórica afirmada con tanta vehemencia y prosapia por la ontología tradicional, pues la determinación niega, de hecho, el tiempo en su propia concepción del ser determinado, uno, inmóvil... Según los rasgos ontológicos que lo definen desde Parménides, y cierra la puerta a la creación, a la otredad.

En el texto "Lo imaginario: la creación en el dominio histórico social" (págs. 64 - 80) se dilucidan, con la imagen siempre presente del ejemplo griego, los aspectos de esta crítica ontológica, y así como Hegel y Marx acuden a la historia para observar el curso de la evolución

de lo determinado y a su vez determinar, obtener leyes, sean estas ontológicas o históricas, buscando siempre el proceso de la innovación, de la creación, la concepción del ser como tiempo de la que parte el autor, permite observar el proceso de autocreación de la sociedad, su autoinstitución, y es ahí donde "se determina aquello que es real y aquello que no lo es, lo que tiene sentido y lo que carece de sentido". En toda institución de la sociedad operan lo instituido y lo instituyente, lo que establece la ley y la determinación en un momento dado, afirmando en ello la existencia, por donde se instaura lo definitiva y exclusivamente real, y lo imaginario radical para lo cual "la existencia es significación" y por lo tanto producto de la autocreación social, luego mutable. Y por ahí la nave de la reflexión nos conduce de nuevo al proceloso *ponos*, al ser autónomo que duda y problematiza su propia ley de existencia, su propio orden dado, instituido con pretensión atemporal. Arribamos, pues, al ser *auto-nomos*, cuya proyección social es la democracia directa.

TRES AVENTURAS DE LA ESCRITURA

Por JOSÉ MARÍA ESPINASA

- Daniel González Dueñas, *Las visiones del hombre invisible*, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Molinos de Viento 54, 1988.
- Jaime Moreno Villarreal, *Líneología*, Joan Boldó i Climent Editores/ Fundación Enrique Gutman, 1988.
- Jorge Esquinca, *Alianza de los reinos*, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 1988.

1
CUANDO LA LITERATURA tiene como necesidad primordial el reencuentro con el sentido (y hablo de la literatura de Occidente en los últimos 100 años), cuando la pregunta sobre su propio sentido lleva más de un siglo formulándose una y otra vez, indagando cuál es el lugar en donde su voz se articula para ser oída, hay ya un esbozo de respuesta: *ese lugar es la pregunta misma*. Es natural que se nos aparezca en su conjunto como una diversidad de muecas y gestos, rostros muy distintos entre sí, a veces contrapuestos. Es posible que es-

ta diversidad sea sólo aparente, debida a la falta de perspectiva. Sin embargo hay muchas razones para apostar por esa diversidad (o si se quiere, por esa falta de perspectiva, afirmar que todo rostro se debe mirar de cerca, sin tiempo futuro, como el de un amante). Es así, sin perspectiva pero en movimiento, como muchas de las más interesantes obras de la literatura mexicana actual deben asumirse.

Es el caso de un escritor como Daniel González Dueñas. Esa pregunta que es el motivo de sí misma, propone y provoca una deriva de los géneros como práctica consciente y constante. En

González Dueñas se podría hablar mucho de una voracidad de los géneros, entendiendo esto como una virtud, voracidad que además desborda el "sometimiento" al texto: novela, teatro, poesía, ensayo, pero también cine —su película estudiantil *La selva furtiva* (1980), y la desafortunada adaptación de un cuento de Pedro F. Miret en la película *Historias violentas* (1984)— y pintura —diseñador, dibujante, etc. Que sea tal la diversidad de géneros que han atraído su atención no implica necesariamente que esa deriva sea profunda; al contrario, hay momentos en que se nos presenta como una excusa: lo que

deriva es el escritor, no la escritura. Es más, si algo sostiene a sus libros es la voluntad un tanto *demodé* de cumplir las obligaciones genéricas; apuesta por un estilo que sea gracias a aquello que enuncia, y no a aquello que sirve para enunciar más allá de lo enunciado, en continuo desborde. González Dueñas peca de literato, es excesivamente impostado y grandilocuente, manifiesta una confianza en el mundo que, si se piensa desde el lugar privilegiado de la duda, ya ningún escritor puede permitirse. Me refiero, claro, al mundo como representable desde el arte: que se pretenda llegar a la poesía por lo previamente referido como poético, sin ironía y sin distancia, no puede llevarnos más que al desastre. A González Dueñas nunca se le ocurre que su lenguaje esté vacío, o que deba vaciarse de su contenido para sólo después volver a él. Por lo dicho anteriormente se comprende que esta literatura no arriesga precisamente allí donde la deriva de los géneros tiene sentido: en la mutua penetración de convenciones, en la anulación de los tics retóricos, en la supresión de fronteras de juicio, en la puesta en duda del fundamento metafísico (no puramente operativo) de los géneros. Una literatura, en fin, en donde la palabra *deriva* no se llena de resonancias marítimas y el barco no se abandona a la voluntad de la tormenta.

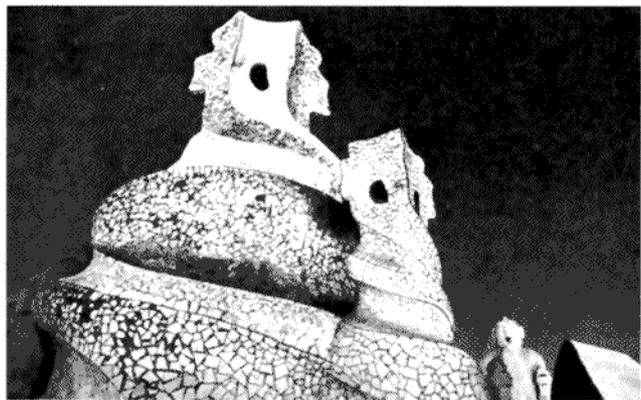
Esa preocupación por tener un rostro reconocible (un sexo, un género, un nombre) lleva inevitablemente a tejer sobre las estructuras desprendidas de lo genérico: la novela policiaca, el relato

gótico, la ciencia-ficción, etc. Ya en su libro de "aprendizaje" *Apuntes para un retrato de Alejandra* (1987) este autor acusaba un cambio saludable, daba un paso cualitativo en relación a sus obras anteriores (*A lo mejor todavía*, teatro, 1986, *Los cuerpos abandonados en el vacío*, novela, 1974) y prefiguraba la necesidad de la transparencia que se muestra ya con precisión en su libro más reciente, *Las visiones del hombre invisible*.

Por fin esa función hiperliterarizante se cuestiona a sí misma, tal vez inconscientemente, a través del funcionamiento microhistórico de sus problemas fundamentales: el diálogo de lo visible y lo invisible. La novela de H. G. Wells y su saga tanto cinematográfica como literaria sirven para deshacer la madeja de ese diálogo, mostrar el hilo conductor de un discurso no tan evidente como se puede creer después de leer el libro (esta sería una de sus virtudes como ensayo: el mostrarnos la evidencia de algo que no era evidente hasta ese momento). González Dueñas se interesa en este libro más por el texto que por el escritor, y consigue suponer que la literatura va más allá de las "honestas intenciones" de un autor. Nos habla de lo que cada obra crea al contemplarse en otra, de cómo lo que en una es ocultamiento en otra es revelación, y esto más allá de las condiciones de tipo psicológico, histórico, de moda, etc. La imagen que permanece es precisamente aquella que escapa al "autor", y por eso el ensayista busca anularse en su discurso y hacerlo aparecer como una historia (¿de

ficción?). Quiere el ensayista ser un autor sin autoridad, sólo con autoría. ¿No es ese el gran desafío de la literatura moderna? Que esa imagen "escapa en el momento que había alcanzado su definición mejor" es muy evidente cuando se habla de Don Juan, Drácula o Frankenstein, pero lo es menos en ese correlato que es el hombre invisible. González Dueñas consigue situar esa saga, establecer un corpus, contraponiendo el arte de lo enunciado al arte de lo visible (el cine) y las diferentes soluciones que dan a un mismo planteamiento. Uno extraña a veces que no fueran desarrollados más ciertos hallazgos, como la desnudez del hombre invisible y sus implicaciones morales, o la ropa como vehículo de comunicación con el mundo y su relación con los códigos de belleza/falsedad según las épocas. (Me permito hacer referencia a esa maravillosa escena en la cual el protagonista adolescente torturado por el acné envuelve su rostro en papel de baño para que una muchacha acepte bailar una pieza con él, en *Crazy love* de Dominique Derrudere. ¿No es también una variante del hombre invisible?)

Lo que interesa destacar en este libro, más allá de esa última vuelta de tuerca que le faltó, es la manera en que el ensayo lleva a su molino elementos de muy diversa índole articulándolos en una voluntad de confrontamiento propia del ensayo. La frase revela al decirse mucho más de lo que dice, y para oír ese "mucho más" hay que ponerla en juego, "ensayarla". Todo lenguaje como metáfora de sí mismo se vuelve transparente, lo cual no quiere decir que deje de ser metafórico, sino que al aceptarse entra en diálogo consigo mismo, lejos de los lenguajes especializados y las reducciones académicas. Esta cualidad no es frecuente entre los escritores mexicanos y sí muy necesaria. González Dueñas parte de un lenguaje llano, que al volverse sobre sí mismo, dice ese "extra" fundador de toda escritura. Si eso que (nos) dice nosotros no lo sabíamos, posiblemente tampoco lo supiera el lenguaje, pero suponer un saber en el lenguaje es asomarse a un abismo peligroso que no es el de esta nota. De momento más vale apuntar un rasgo no por evidente menos importante: el libro está escrito desde el gusto por la escritura, y este placer también alcanza al lector.



II

"De forma abrupta, cortante, total, este hombre se ha liberado de los referentes." Estas palabras de González Dueñas sobre el hombre invisible podrían ser también de Jaime Moreno Villarreal, un escritor que precisamente (es decir, con toda voluntad) se queda en los intersticios de los géneros, situándose en esa deriva en las antípodas de González Dueñas. Su deriva deja atrás la precisión expresiva de los géneros encontrándola inservible, para recuperarla en la constante sorpresa de los caminos al enunciado.

Moreno Villarreal ha sido desde que se dio a conocer con su primer libro, *Fracciones*, y después en *La estrella imbecil* y *El círculo y la línea*, ensayo sobre las tendencias literarias en los 70, un escritor difícil de definir. O mejor dicho definible sólo en relación con un contexto. Su formación (su intención) es clara, se trata de un contradiscurso habilitado para funcionar incluso y sobre todo contra sí mismo. Hay una multiplicación en cadena del sentido reactivo de toda literatura, una deriva de los géneros que lleva a la entronización del prefijo *anti*, de una manera más radical que la de Nicanor Parra en nuestro idioma. Por un lado la propuesta de Moreno Villarreal tiene que buscar raíces más allá de las vanguardias pero necesita vincularse a un momento de gran vitalidad de la lengua española, los siglos de oro y específicamente su vertiente conceptista. No puede de otra manera establecer distancias frente al pensamiento francés de los años 60 (en especial Roland Barthes). El tercer punto que conforma el triángulo es su vinculación, a través del rock en español, como músico y compositor, a una cotidianidad del hecho literario.

Su concepción de la literatura depende (conjeturo) de la crisis del discurso que antes parecía responder a esas expectativas, el sociológico, un decir saturado de mensajes pero con un código unívoco para entenderlos. Este formalismo antiformal que se desprende de un libro como *Linealografía* responde al callejón sin salida del discurso lineal. La imagen invertida de una depauperada sociología fue la abundancia de códigos que no pudieron salir de sí mismos (la nueva novela, la poesía experimental, la "escritura"). Textos tan distintos entre

ellos como *Farabeuf* (Elizondo) y *La obediencia nocturna* (Melo) y el periodismo de Carlos Monsiváis mostraban un camino a seguir. Una década de relativo silencio permitió, a finales de los 70, cambiar el lugar de articulación, partir de la palabra como principio genitor del sentido para hacerlo estallar desde el interior. La deriva genérica es en cierta manera una degeneración que busca quedarse sólo con los intersticios. Más que la puerta o el muro lo que interesa es la bisagra, y en ella oír cómo rechina la historia.

A pesar de lo anunciado que ha sido un género? como éste, cuando apareció *La estrella imbecil*, provocó desconcierto, lo mismo sucede con *Linealografía*. En el caso del primero de los libros, desconcertaba desde ese título tan inevitablemente feo, al cual el anónimo solapista pretendía justificar con la etimología: imbecil, sin báculo. En cierta forma acertaba, el apoyo estaba siempre fuera de lugar, el ensayista parecía narrador, el poeta ensayista, el narrador poeta, había un voluntario fuera de tiempo de la palabra, que otorgaba de pasada un brillo magnético a unos textos que surgían como vanguardia envejecida en un momento en que se regresaba a los géneros. Moreno Villarreal buscaba, al final de *La estrella imbecil* y en todo *Linealografía*, oscurecer un poco ese brillo, no concederse ni ese apoyo. Incluso el humor que hay en los dos libros nunca se muestra con evidencia, provoca al lector, se muestra como factor de dispersión.

La apuesta de Moreno Villarreal va por ese lado: el fragmento, la esquirla, la nota, el apunte. Todo aquello que no admite verse definido, detenido en un solo movimiento. (Un ejemplo de esta escritura será después el libro colectivo *Macrocefalia*, 1988, de Castañón, Morabito y el mismo Moreno Villarreal.) No es una elección superficial la que hace, y está dispuesto a asumirla en su riesgo. Ese rechazo al brillo es una voluntad de no presentar barnizada la idea, y que si brilla sea como resultado de su fuego interno. No escapa del todo a la mescolanza y a la confusión, pero en cierta manera tiene que pasar por ellos. Lo dicho antes surge de una primera pregunta: ¿cómo definir aquello de lo que se habla? No es un libro de poemas, no es un libro de ensayos ni tampoco uno de fragmentos, puesto que hay una evolu-

ción y una secuencia. No hay que olvidar además que *Linealografía* nace como respuesta (la palabra "resultado" no es aquí correcta) a un seminario de comunicación. Ya sería suficiente virtud el subvertir el discurso académico de tal manera que haga imposible el regreso del lector. Textos que son siempre partida y se niegan a ser llegada, un libro de sugerencias, sí, pero que se bastan a sí mismas, que (se) dicen más en su sentido que en su decir.

Al principio se habló de un lugar de privilegio: el de la duda. Pero la mirada (todo lo contrario de ingenua) que se pregunta qué quiere decir, no sabe que responde. No es el caso (sin embargo puede considerarse cercano) de aquel que no dice nada o dice la nada. Al contrario, dice muchas cosas, tantas que para decir las recurrimos al texto mismo, como si hubiera hecho imposible su glosa. El descentramiento que tiene como horizonte se desplaza, ya todo es expresión de un margen. Entiéndase esto en su sentido más pueril, los márgenes del cuaderno en donde uno toma apuntes sobre lo que dice el maestro (el discurso oficial) y allí se hacen dibujos, trazos, se apuntan palabras que de pronto revelan su sentido y desde ya muestran lo que el banal está de aquel lado, porque de éste está el placer de la escritura (y sí, en efecto, suena a Barthes).

De esta manera, no tan paradójica como se cree, un escritor tan "experimental" como Moreno Villarreal acaba por reunirse, en su búsqueda, con González Dueñas. La escritura "a la francesa" (como las papas) está ya asumida, con menos arrogancia y, sobre todo, con mucho menos complejo de culpa. Pero si además se considera la voluntad de los escritores de situarse en los márgenes, uno gracias a lo hiperliterario, el otro gracias a la muerte de lo literario, hay que escucharlos como un eco, otra vez experiencia segunda que se basta a sí misma (pocas personas habrán visto las películas de que habla González Dueñas, menos aún habrán asistido al seminario con Moreno Villarreal). Ese objeto del que hablan se vuelve una ficción y así hay que leerlo, objetos que en su escritura se abren a la experiencia del texto. Se trata evidentemente de un horizonte borgiano: somos Cervantes escribiendo *El Quijote* o Shakespeare escribiendo los sonetos, pero sobre todo somos Coleridge escribiendo cartas de sus com-

pañeros del frente o Borges arrojando al basurero sus novelas. Somos, pues, personajes/lectores de ficción. No importa (o sí, pero de otra manera que más adelante veremos) que uno plantee (González Dueñas) el discurso como histórico y el otro sea su parodia, que uno se teja en la pura referencia y el otro se quiera fruto de un referente ausente. La regleta profesoral que advertía que todo discurso tenía que ser descodificado, en realidad ocultaba el verdadero sentido de todo escritor/lector, sensualizar la palabra, habitarla como margen, el texto como hogar de la experiencia. "La luz y el agua ¿será posible separarlas? Esa manera de mirar hacia lo lejos, de soñar el más allá alguna vez nos definió la línea del horizonte. ¿Y si el azul no terminara? Es sólo una manera de hacernos entender. ¿Quién podría arrebatar esa silueta? La línea no existe, es sólo la línea del horizonte." Admirable lirismo que nace de la duda.

III

Si la deriva se plantea como método pierde su impulso inicial y más legítimo; si se plantea como una "actitud" pasajera su sentido se anula en aras de una función histórica (es decir, progresiva). En realidad la deriva es un laberinto del cual no hay que pretender salir sino habitarlo. Es en alguno de los meandros del laberinto donde uno se encuentra con un libro tan afirmativo, arquitectónico y de una sola pieza como *Alianza de los reinos*. Nada hay allí que sugiera una deriva, y sin embargo se mueve inquieto. La tradición poética mexicana desde el modernismo (o tal vez desde Sor Juana) está apoyada en grandes poemas (grandes cualitativa y cuantitativamente: "La suave patria", "Muerte sin fin", "Piedra de sol", "Responso del peregrino", "Anagnórisis"). Pero son grandes poemas que se nos presentan como un estallido de las formas, del lenguaje, del mundo, del sentido. En esa tradición se quiere —inevitadamente— *Alianza de los reinos*.

Es cierto que Jorge Esquinca en los dos primeros apartados del libro, "La noche en blanco" y "Las zorras y el mar", está en exceso apoyado en modelos, y un aire de solemnidad aplicada recubre la lectura. También es cierto que al crecer la exigencia formal del libro, termina uno por olvidarse de los refe-

rentes históricos, en especial a partir de la tercera sección, la que da título al libro. Como en los dos libros comentados más arriba, el lector sufre un doble proceso, se le limpia de lecturas anteriores, se le hace creer al menos por un momento en una lectura ingenua, pura, pero a la vez se le contamina de todos los vicios que la historia literaria crea en su evolución.

Esquinca reúne aquí su trabajo de más de 10 años, y la solidez y coherencia del conjunto es asombroso. Uno estaría tentado a llamarlo un texto definitivo si no fuera por la tristeza que hay en una expresión tan poco a la deriva. Los modelos se transforman en referentes que a su vez se vuelven expresiones del dominio público, si bien no están corrodas por el humor (como sucede con José Luis Rivas, con quien las coincidencias son más aparentes que reales, provocadas por la común deuda con Saint - John Perse). Esquinca usa, pues, el lenguaje y su tradición, pero ese uso no gasta el sentido (no lo agota, no lo desgasta), sino que lo llena nuevamente, a veces con variantes, pero a veces exactamente igual. Con la convicción de esa ingenuidad que cree (sabe) que no hay nada escrito.

Alianza de los reinos se pretende, ya desde el título lo indica, un libro conciliador, o mejor: convoca a la reunión, religa. No tanto en una lucha de los contrarios, luz y oscuridad en batalla fundadora. No, no hay lucha: en el agua tranquila del estanco se mezclan el sol y la noche, la mujer amada y la prostituta sin que al espejo se le haga una sola arruga en la superficie, en el rostro. Hay algo de narcisista en esta escritura. Y es ese gesto lo que socava su tan aparentemente sólida confianza en el mundo. El enamorado de sí mismo no es origen sino glosa. Su vinculación a la tradición lo hace aparecer (tal vez involuntariamente) como anotación al margen (por más ambiciosa que ésta sea). Es ya un lugar común decir que toda poesía aspira a *La divina comedia*, *La Ilíada* o *El cantar de los cantares*. Es tanto como decir que siempre hay horizonte. No es tan común que se borde sobre esa referencia sabiéndola imposible. En una poesía muy personal (creo que lo es) todo es sin embargo una mirada hacia atrás que mira la senda donde sí ha de tomar. Como el hombre invisible, la palabra necesita esa vestimenta para hacerse visi-

ble, y podemos adivinar tras sus vendas aquello que por no ser visible es monstruoso.

Tal vez sea forzar un poco las cosas el querer encontrar tras el deslumbrante oficio de Esquinca un nihilismo que no quiere decir su nombre, pero tal vez se nos conceda el señalar la melancolía que recorre el libro, la nostalgia de un ritmo perdido. No es casualidad que el poema más importante del libro, "Parvadas", se dé con un tono oracular y con ciertas características versiculares. Aclaro: no profético y tonante, que supondría un tiempo histórico, sino con la sabiduría del que habla ajeno al devenir. Es en éste más que en su peculiar tratamiento de la luz, donde vuelve a aparecer la deriva. Hay un poeta sin el cual la poesía mexicana no se entiende, y sin embargo no se trata de una figura central, sino todo lo contrario: Gilberto Owen. En Esquinca la sombra de Owen es apenas perceptible y sin embargo necesaria. La oscuridad del poeta sinaloense se convierte aquí en transparencia. A estas alturas ya no resulta paradójico que, como el hombre invisible, lo transparente sea lo más preciso, es decir lo más visible. Una escritura a la deriva no es lo mismo que una deriva de la escritura. Tanto Esquinca como Moreno Villarreal y González Dueñas persiguen "la sola sal de tu nombre entre mis labios".



DE CÓMO ROBERT SCHUMANN FUE VENCIDO POR LOS DEMONIOS

De FRANCISCO HERNÁNDEZ

Por JOSÉ HOMERO

• Ediciones del Equilibrista, México, 1988.

LA POESÍA SURGE de la alianza entre la imagen y el sonido. El ojo descubre el mundo y al cantarlo lo escinde, lo selecciona a su manera, a su impresión. Pero el mundo no es una imagen sino una sucesión de imágenes. De ahí que no podamos hablar de una imagen del mundo. Tampoco podemos hablar de historias ni de continuidad. Escribir sucesión es escribir una metáfora. Las imágenes son eternas instantáneas que existen pero no (se) suceden. En todo caso es siempre el ojo quien asocia unas con otras y siempre la voz quien las hilas, las teje, las canta.

"El ojo es la jaula de una voz / que se libera en la mirada", ha escrito Francisco Hernández (San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1946). Como en ningún otro de nuestros poetas recientes, en él la mirada es el inicio del discurso. Ver es el preámbulo al decir, pero lo que se dice son imágenes. El segundo componente de la pareja signíca dominante de esta poética es la música. Antes de *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, el poeta perseguía convertir las imágenes en música. Su ojo *voyeur* descubría psicologismos en las postales de sus personajes favoritos, maravillas en el paisaje urbano, himnos entre ruinas. Su ritmo era una sucesión de imágenes, un turbador despliegue sensorial en los que si bien dominaba el ojo, en no pocas ocasiones los sentidos dejaban de existir por sí mismos para pasar a integrarse a un paisaje sinestésico en el que el silencio dictaba su musicalidad. "La poesía es un dudar entre el sonido y el sentido", ha dicho Paul Valéry. En la poética de Hernández sonido y sentido se funden en la fidelidad a la imagen; pero a la imagen como tal, no como procedimiento literario: no se emplea aquí la metáfora ni el símil sino la sinestesia. Hernández no nos trasmite observacio-

nes sino visiones, sus asociaciones están selladas por la extrañeza y por un barroquismo sensorial. Sus elementos no se yuxtaponen, se contraponen. No nos da el poema una visión del mundo sino un puñado de visiones que al regarse se desligan, se anulan; visiones que nada tienen en común y cuyo sentido sólo tiene un orden (¿de verdad?) en el contexto poético. Sus poemas oscilan entre el haikú y la postal; entre la prosa y el versículo. Los unos se diluyen, se integran con base en oposiciones de imagen, correspondientes a una oposición semántica; los otros conjuntan niveles de expresión fónica distintos; diversos tipos de verso, silencios integrados a la música del texto.

En *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* la relación mirada - música se trastoca. No se trata ahora de convertir una sensación visual en música sino de visualizar la música. Más aún: fiel a su estética visual, Hernández convierte un discurso temporal ajeno a la semántica en uno igualmente temporal pero semantizado.

La música adquiere aquí corporeidad:

Miro la música de Schumann
como se ve un libro, una moneda
o una lámpara.
Ocupa su lugar en la sala situándose,
con movimientos felinos,
entre el recuerdo de mi padre
y el color de la alfombra.

¿Cómo se ha realizado esta conversión? Al contrario de otros poetas que crean un personaje o una máscara que separa al poeta del hombre común, Hernández no aparta su poesía de sus circunstancias. El gusto por las postales poéticas se corresponde o se origina con la afición del publicista —el *modus vivendi* de Hernández— a cubrir las paredes de

sus oficinas con postales de Marlene Dietrich, Walt Whitman, Charles Baudelaire, Babe Ruth, o Edgar Allan Poe. Pero la explicación de la corporeidad musical nos la proporcionaría una reconstrucción pre-textual de las circunstancias que inspiran el texto. El poeta está sentado en el centro de su sala, coloca en la tornamesa un disco de Schumann y mientras lo escucha la receptividad se trasmuta en una floración de imágenes. El sonido irriga la sensibilidad del poeta y a la par que le recuerda la biografía —mitificada— del músico alemán, lo enfrenta a su propia personalidad, al otro que siempre nos acompaña; y ello se expresa merced a oposiciones semánticas:

Pero tu música, que se desprende
de los socavones de la demencia,
impulsa por mis venas sus alcoholes
[benéficos
y lleva hasta mis ligamentos y mis
[huesos
la quietud de los puertos cuando el
[ciclón se acerca,
la faz del otro que en mí se desespera
y el poderoso canto de un guerrero
[vencido.

Hay aquí una doble identificación. La primera se establece entre el interior del poeta y la exteriorización de la música; entre el sonido y su recepción. La segunda se da a nivel personal, entre el poeta y el músico, y atañe a las obras y a las concepciones del mundo expresadas en ellas. Ambas características estaban ya presentes en los poemas de Hernández. La relación entre interioridad y exterioridad es, sobre todo, un elemento distintivo en las poéticas románticas y simbolistas. En poemas como "Ancla sin peso" (*Mar de fondo*), el cuerpo femenino y el paisaje se relacionaban; pero es en un poema publicado después de

la aparición del comentado, "La diosa blanca", donde resulta más notoria esta asociación; igual ocurre en "Conjuro", poema incluido en *Mar de fondo*. Con esto se observa la conmutación operada entre los factores que integran la pareja mirada-música: ahora es la voz o la música quien propicia la aparición de las imágenes. Por otro lado, la elección de un personaje como materia poética es frecuente en la poesía hermandiana. El poeta ha gustado de elaborar textos a partir de postales, versos, poemas, filmes, pinturas y obras de autores múltiples. El origen de su actitud no está en la imitación sino en la traducción o en la glosa. Las más claras pruebas de ello se encuentran en *Oscura coincidencia*.

Para que el homenaje surja es necesario que primero exista la admiración y ésta sólo nace de la identificación. El poeta se reconoce en el músico; sus vicisitudes antójansele las suyas. Hernández ha sido un poeta que ha alternado o más bien elaborado una poética en la que la luz y la sombra conforman una unidad. Sin duda las visiones más aterradoras no son las previsible fantasmagorías nocturnas sino los trasuntos del pleno día y tal carácter es privativo de toda escritura barroca - tropical, como la de este poeta. La oscuridad de Hernández se reconoce entonces en la música y en la biografía de Schumann como

antes por ejemplo se había reconocido en el espejo disperso de la voz lezamiana.

Es importante distinguir en el poema la existencia de dos mundos posibles que merced a la música consiguen encontrarse. El uno es el del poeta, el mundo cotidiano de un hombre que escucha la noche de un domingo un disco de Schumann en el centro de su sala. Al fondo se perciben los olores de la cena, los gritos de los niños. En rededor se encuentran lámparas, helechos, cortinas, peceras, alfombras. A la luz de la música del romántico todo cobra nueva dimensión y deja de ser elemento meramente exteriorista-referencial para convertirse en signo, en marca de la otredad representada por la biografía mítica de Schumann; que es el otro mundo. En el poema la vida del músico se ve bajo una perspectiva mítica y acaso ello responde a un afán de acentuar los paralelismos entre ambas existencias a través precisamente de las diferencias.

Como un héroe heleno el poeta se encuentra solo en el centro de una casa crepuscular de una ciudad moribunda e infame. Su único interlocutor está muerto, pero su obra musical trasciende tal barrera y consigue el encuentro. Sabe el poeta que su biografía es un puñado de miserias, de renunciadas y cobardías, pero sabe igualmente que la vida de un hombre no es nunca ese atajo de anécdotas desquiciantes, gestos trémulos y

frases certeras que pretenden los biógrafos. Escribir una vida bajo un discurso mítico es anular las diferencias: el mito *está*, su estructura no se altera, sólo sus revestimientos. Acaso la biografía del poeta que escribiera "Domingo" no esté muy lejos de la del Schumann idealizado de este poema. Y aun cuando en la primera estrofa el poeta diga "Hoy converso contigo, Robert Schumann" no se trata propiamente de una conversación sino de un soliloquio. El poeta se dice a través de los otros al igual que un narrador se descompone en sus personajes. Hernández asume el papel de un narrador y al hacerlo resalta la afinidad entre estos dos géminis. Si Schumann alcanza la nada, el poeta, al invocar al otro, persigue igualmente esa negación de la dualidad. El discurso hermandiano es una búsqueda del principio y una poética regida por la muerte. En todo el poema flota un aire de destrucción, de muerte, de morbilidad. Los signos oscuros, el carácter invocatorio, la persistencia en los contrastes ("Un piano cubierto de mariposas blancas", por ejemplo), la recurrencia a los símbolos y la *pintura* sobrenatural hacen de este texto un poema gótico.

Francisco Hernández ha escrito un hermoso poema sobre la oscuridad humana, un bello texto lunar en el que mito y realidad se confunden.

FRONTERA NORTE Y OTROS EXTREMOS

De GUILLERMO SHERIDAN

Por AURELIO ASIAIN

* Fondo de Cultura Económica, 1988, 172 pp.

VI POR PRIMERA vez un ejemplar de *Frontera norte y otros extremos*, el libro que reúne las crónicas de Guillermo Sheridan publicadas en el suplemento *sábado de uno más uno* en 1984 y 1985, sobre el escritorio de una amiga que acababa de estar en el Fondo de Cultura Económica. Cuando le leí, regocijado, algún pasaje que recordaba de esas

crónicas, me miró desconcertada. "Yo pensé que era un libro sobre los chicanos", me dijo. No me sorprendió. Las solapas que adornan los libros de la colección "Biblioteca joven" tienen tanto peso en el diseño del libro que uno acaba por no verlas y no leerlas pero, además de que su título se prestaba a esa interpretación, el libro sí trata en más

de un sentido de los chicanos, con la condición de que todos seamos chicanos. *Frontera norte* es, sí, un libro sobre la provincia del norte del país pero cuyo verdadero tema no son las provincias geográficas sino las que éstos simbolizan y que encuentran su expresión cabal en los hábitos y las instituciones de un país centralista en el que no hay

ciudadanos y que vive bajo el imperio no de lo marginal sino de lo extravagante, lo perdido en los alrededores, lo que aparenta y no es sino rodeo y pretensión. El título de este libro hubiera podido ser, en ese sentido, el de aquel triste y delicioso volumen de José Moreno Villa: *Pobretería y locura*. (Como en esas páginas, en las de Sheridan —escritas con un ánimo muy distinto y en muy otro tono, es cierto, pero no con menos gracia— hay una literatura de la desesperación; pero hay también, simultáneamente, una sonriente voluntad desmitificadora.) Imagen de un país y de una cultura nacional, la provincia de Sheridan es una provincia fuera de lugar, que está en todas partes, y *Frontera norte* es, a su manera, un libro sobre el Distrito Federal y en cuyas burlas podríamos encontrar una "crónica de la ciudad inexistente".

Una literatura como la de Sheridan postula, en efecto, un espíritu ciudadano y unos hábitos lectores ajenos al centralismo y que encarnan en una voz hecha a la intemperie de la marginalidad. *Frontera norte* es ante todo, en efecto, un libro de crítica, pero escrito por un crítico que, contra los puritanismos del género, ha elegido convertirse en personaje y hablar desde la literatura y la imaginación. Un libro que, por ello mismo, y a diferencia de lo que acostumbra otros cronistas, apuesta por el individuo y no por la masa, por el ciudadano y no por su ideología, por la ciudad y no por su gobierno.

Por una peculiar confusión propia del tirante mundo de los antónimos, yo creía que gregario equivalía a solitario (la rareza de la palabra me hacía extender su originalidad y su significado a aquellos que siempre andaban solos). Así que siempre que se me pedía ser de alguien yo contestaba que gracias, que yo era muy gregario y que mejor me iba. Las leyes, no ya escolares sino del albedrío, hacían que uno no fuera ya escogido sino que uno tenía que elegir de quién ser. Se trataba de elegir a la verdadera familia, de inscribirse en una homofilia y, en consecuencia, en una heterofobia. De pronto fui del grupo de W. y con él tuve que elegir el cinismo, la frivolidad, los *gnocchi*, Norman Mailer y el cine de vaqueros, sobre el optimismo, la gravedad, la

carne asada, Luis Spota y el cine de Bergman, preferencias que caracterizaban el grupo de Q. A ese primer grupo al que pertencí le gustaba una consigna que aún venero: el único acierto posible es siempre sospechar que se está errando.

A Jorge Ibarguengoitia le molestaba que lo tomaran por un humorista. A Guillermo Sheridan seguramente le molesta que lo tomen por un Ibarguengoitia, como ya hizo el apresurado Fernando García Ramírez en una nota ingenua publicada en *El Semanario de Novedades*. No se antologa y se prologa impunemente a Ibarguengoitia cuando se escriben crónicas como las de *Frontera norte*, pero el parecido es superficial y refleja más bien la pobreza de nuestro medio literario, en el que autores como estos, que deberían de ser legión, resultan excepcionales. La literatura sigue siendo entre nosotros un artículo de lujo y escritores como, digamos, James Thurber o Gilbert K. Chesterton, que suponen una vasta comunidad de lectores y un trato cotidiano con la literatura, siguen siendo extraños a nuestros hábitos. No a los de Sheridan e Ibarguengoitia, que si algo tienen en común es el aire de familia que da la frecuentación de ciertos autores y la costumbre de algunos recursos. Ambos pertenecen a esa especie de escritor satírico que basa su eficacia en la defensa del sentido común y encuentra su principal alimento en la ridiculización de los desmesuras, la desconfianza ante la pasión y el descrédito de las Grandes Cuestiones. Un escritor cuyos personajes son absurdos por típicos y en el que alienta la convicción de que la realidad es, finalmente, un misterio porque lo extraordinario es de rutina. No es extraño que su recurso más típico consista en decepcionar al lector, darle la vuelta y dejarlo donde estaba —sin saber que estaba.

Pero eso es todo. Más allá de esta filiación, Sheridan comparte pocos rasgos con Ibarguengoitia. Ante todo: no le molesta que lo tomen por humorista y de incluso la impresión de querer serlo por encima de todo. Esto, que puede ser chocante, lo es. Y así cumple su cometido: uno acaba por no tomarse en serio casi nada del libro y acaba también, así, por estar de acuerdo con el autor.

Por otra parte, proclamo que prefiero

a los hermanos Marx no sólo sobre mis propios hermanos, sino sobre Bergman o Visconti, y a Basil Rathbone, Errol Flynn y Edward G. Robinson sobre Dirk Bogarde o Depardieu. La banalidad del cine de aventuras, de gangsters, piratas y cowboys me parece infinitamente más profunda que la supuesta hondura del cine de autor. Esto no es, por supuesto, sino una declaración filodoxa propia de quien ha llevado tan a fondo su superficialidad como yo.

A diferencia de Ibarguengoitia, Sheridan es un cronista consciente y declaradamente literario, en el mejor de los sentidos, y no sólo porque a través de su escritura ejerza una crítica eficaz de la mala literatura cotidiana y de la mala literatura a secas: *Frontera norte*, que incluye lo mismo crónicas que relatos que ensayos que evocaciones, es profundamente deleitable como literatura. Pienso ahora, desde luego, en crónicas como la que abre el volumen, que pasa de la reflexión autobiográfica a la anécdota, al esbozo de una crítica, al descubrimiento de parentescos literarios, a la moral, al chiste, a la imagen memorable; pienso en el gusto por las coincidencias, las correspondencias, el encuentro súbito entre realidades dispares que alienta en cada una de sus páginas; pienso también en crónicas como "Los trenes ebrios", "Cigarros y sanguijuelas" y "Chijín no aí"; pienso, claro, en muchos párrafos memoriosos, en varios inesperados aforismos, en más de un diálogo memorable y en algunos retratos regocijantes; pienso, sobre todo, en el aire de íntima y airada conversación que corre por el libro y en el costante sentimiento de complicidad con que he visitado sus páginas. Un sentimiento que, por lo demás, radica menos en una feliz coincidencia entre el espíritu de su autor y el mío que en la condición civilizada de la literatura que hay en las crónicas de *Frontera norte*, escritas desde la convicción de que no hay obras sin lectores y fieles a la literatura porque descreen de las grandes palabras, desconfían de la retórica sublime y están escritas, buena prosa, para ser leídas.

"Pero nosotros sólo somos los lectores" dice Guillermo Sheridan después de meditar en la condición límite de escritores como Conrad y Gilberto Owen, y el lector no puede sino agradecerlo.