

LOS LIBROS

Árbol que crece torcido

de Isaiah Berlin

por Christopher Domínguez

• Traducción de Jaime Moreno Villarreal, Editorial Vuelta, México, 1992, 337 pp.

Cuando termine nuestro siglo el nombre de Isaiah Berlin quedará grabado en la memoria de quienes mantuvieron en alto el honor público y la tolerancia intelectual ante el totalitarismo. Su vasta cultura occidental, su defensa abierta y generosa del sentido común frente a las aberraciones metafísicas, la pulcritud de su estilo y la infalible capacidad de indignación le darán un lugar privilegiado en esa historia de las ideas que ha sido el campo donde ha sembrado.

Árbol que crece torcido —una cita de Kant sobre la humanidad que fascina a Berlin— es su recopilación de ensayos más reciente, que a cargo de Henry Hardy, presenta siete textos redactados en los últimos treinta años. Como en *Pensadores rusos* y *Contra la corriente* Berlin vuelve a reivindicar el particularismo de Vico y Herder y su relación conflictiva con la Ilustración, la esencia autoritaria de las doctrinas utópicas, la rebelión romántica y sus peligros, añadiendo sus meditaciones sobre los orígenes decimonónicos del fascismo y la virulencia del nacionalismo de nuestro tiempo.

El ensayo más original del libro es el consagrado a Joseph de Maistre. Como Sainte-Beuve y Cioran antes que él, Berlin rescata en el diplomático saboyano no sólo al gran prosista de *Las veladas de San Petersburgo* sino a un pensador

que su siglo no estaba en condiciones de entender. Berlin aparta con habilidad a De Maistre del museo de los conservadores ultramontanos al que lo condenaron sus contemporáneos y sucesores. Para el historiador inglés De Maistre fue un visionario de la violencia y el exterminio tal como los conocimos en esta centuria. Recordando una intuición de Saint-Simon, Berlin lo presenta como la exposición negativa de un jacobino y lo separa de la gran oleada restauradora contra la Revolución francesa. El pensamiento de De Maistre es una petición de principio que esperaba un orden nuevo tal como se lo propusieron los fascistas.

Berlin insiste en que la historia de las ideas ha de mantener una relación ética con el presente. Para él las ideas no sólo no mueren sino cambian caprichosamente de época y sus autores conservan la responsabilidad moral de éstas a través del tiempo histórico. Ante las ruinas del siglo XX Berlin se pregunta con ansiedad sobre cuándo y por qué dio comienzo nuestra desgracia. La búsqueda del Caín moderno es una de las obsesiones de Berlin y la más polémica. Según leemos en *Árbol que crece torcido*, el abandono de ciertas verdades comunes a toda la humanidad, desde la Alemania de fines del siglo XVIII, dio pie al desarrollo de particularismos fanáticos como el marxismo-leninismo y el fascismo.

Los pensadores del siglo XX, sobre todo a partir de 1945, han sentido la obligación de ir más allá del culpable material y encontrar a los autores intelectuales y su atmósfera cultural. Los marxistas que se avergonzaron del stalinismo destruyeron un sistema de desviaciones al ideal de Marx que empezó con el propio Stalin, siguió con Lenin y los bolcheviques y acabó topándose con un Marx totalitario. Stalinistas como Lukács, a su vez, rastrearon el origen del nazismo en el irracionalismo alemán, embarrando a Schopenhauer y Nietzsche. Sobre Hegel como blanco móvil han disparado historiadores del antisemitismo como León Poliákov, que considera al filósofo alemán autor del principio de causalidad

diabólica que orienta las persecuciones contemporáneas. Otros encuentran en Rousseau al padre del totalitarismo por aquello de la bondad del hombre y la necesidad de reestablecerla mediante la voluntad general.

Berlin coincide con algunas de estas interpretaciones en el sentido de que el mal del siglo XX tiene un padre moderno y encuentra que hace dos siglos hubo ese cambio radical en la historia de las ideas que justificó más tarde las audacias totalitarias. Berlin pone mucha atención en los riesgos de la simplificación que asume pero localiza su chivo expiatorio en el romanticismo alemán y sus desviaciones. Según Berlin el desarrollo cultural de las teorías de la voluntad romántica, que al principio encarnaron seres inofensivos como Bethoven y Lord Byron, se consumaron en una perversión política de amplio alcance. Aunque destaca los esfuerzos de Hegel y Marx por desromantizar sus escatologías históricas, da cuenta de que ambos fracasaron imbuidos por su confianza en esa minoría ideal y voluntariosa que impondría su arte de la predestinación sobre una mayoría condenada a someterse. La tesis de un sustento romántico del totalitarismo no es nueva ni deja de ser atractiva. ¿No fue Hitler un pintor fracasado? ¿No son evidentes las consecuencias de toda estetización de la política?

Berlin reconoce las obvias contribuciones del romanticismo al desarrollo de la diferencia y la rebeldía en Occidente pero no cede en asegurar que sobre la voluntad romántica se levantan las premisas del totalitarismo ideológico. Esa discusión es una de las más estimulantes en *Árbol que crece torcido*. Berlin es un pensador didáctico —lo cual es una fortuna— pero su desprecio por las abstracciones lo lleva a simplificaciones aceptables por su honradez pero discutibles por los pliegos de historia intelectual que omiten. Es cierto que los primeros románticos alemanes no son inocentes ni ajenos a la travesía que culminaría en el nacionalsocialismo. Pero tampoco puede olvidarse la temprana advertencia que les hizo Heine en 1844 cuando

empezó la vulgarización política del romanticismo ni los esfuerzos posteriores de Thomas Mann e inclusive de Lukács por rescatar parte del humanismo alemán del estercolero.

A veces es difícil seguir a pensadores como Hanna Arendt o Isaiah Berlin en su búsqueda del eslabón perdido del totalitarismo. ¿Realmente pesan en la balanza las diferencias ontológicas entre las persecuciones antisemitas del Santo Oficio y las del nazismo? ¿La inflexión que Berlin localiza en Fichte no puede encontrarse más atrás, en Lutero, San Agustín o los profetas veterotestamentarios? ¿Dónde está el problema? ¿En el tronco o en las raíces? Otros intelectuales, liberales como Berlin, piensan que la búsqueda del chivo expiatorio no tiene fin, que se remonta a la inmanencia de lo humano y que el siglo XX sólo amplió monstruosamente, gracias a la técnica, los viejos impulsos de Caín.

Reconforta la esperanza sin optimismo de Berlin. Manejando con sabiduría todas las pruebas en contra, Berlin sigue creyendo que la humanidad no sólo merece un futuro mejor sino que los valores libertarios son posibles mientras no se propongan la nefasta felicidad universal. Lo que algunos llaman con desdén "pensamiento débil" es quizá la única fuerza moral que queda en un siglo, que como vemos en Rostock y Sarajevo, se empeña en finalizar con su reputación homicida a salvo. □

La verdad de las mentiras

de Mario Vargas Llosa

por José Ricardo Chaves

• Seix Barral/Planeta, México, 1991, 261 pp.

Ocurre frecuentemente con los autores que destacan en un género literario específico que, cuando abordan uno diferente, este otro queda ensombrecido por aquél, siendo apenas disfrutado por

el lector fiel que esculca afanoso cuanto texto encuentra de su autor admirado. Así por ejemplo, muchos conocen a Beckett más por su teatro que por sus novelas, o, para el caso que hoy nos ocupa, a Vargas Llosa más por sus novelas que por sus ensayos. Y no se trata necesariamente de una diferencia de calidad entre un género y otro —en ambos pueden ser muy buenos— sino más bien de una confluencia de factores en la que el éxito inicial de un título juega en ocasiones un papel decisivo: en la mayoría de muchos, Beckett estará vinculado principal y casi exclusivamente a *Esperando a Godot*, mientras que Vargas Llosa lo estará a *La ciudad y los perros* y a alguna otra de sus primeras novelas.

Cuando el género ensombrecido es el ensayo, las cosas se complican un poquito más. Pesa tal cantidad de prejuicios sobre el estatuto literario de este género, que a muchos lectores les resulta de lo más fácil desdenarlo, hacerlo a un lado para abocarse a lo que sí es literatura "de verdad" y no a ese dudoso género ancilar y, por lo tanto, para nada autosuficiente.

Precisamente es de verdades y de mentiras literarias de lo que trata el reciente conjunto de ensayos de Vargas Llosa, un autor en el que el trabajo ensayístico ha sido constante a lo largo de su carrera. Recordemos sus estudios sobre García Márquez o sobre Madame Bovary de Flaubert, o en un plano más informal, los varios volúmenes de *Contra viento y marea*. A esta trayectoria nada despreciable viene a unirse ahora *La verdad de las mentiras*, subtítulo "ensayo sobre literatura", un trabajo que va dirigido específicamente hacia el arte de narrar.

El libro está compuesto por un ensayo introductorio en el que el autor expone su particular visión de la novela, seguido de otros veinticinco en que se aboca al comentario de textos narrativos de nuestro siglo, pertenecientes a las literaturas europeas y norteamericana (con la excepción de *La casa de las bellas durmientes*, de Kawabata). Vargas Llosa evita la desmesura de analizar la obra total de los autores seleccionados y lograr así una suerte de compendio de la literatura del siglo XX en menos de trescientas páginas, sino que, mucho más juicioso, se centra en un título particular, no siempre el más famoso. Así, escribe sobre los *Dublinenses* de Joyce y

no sobre *Ulises*. Sobre *La muerte en Venecia* de Mann y no sobre *Doctor Faustus* o *La montaña mágica*. De esta forma Vargas Llosa evade una generalidad que diría poco, prefiriendo más bien un centramiento que brinda al lector una opinión lúcida, restringida a un texto específico pero que, sin embargo, ofrece claves para la comprensión de los otros títulos de los autores elegidos.

Para el escritor peruano no es la conformidad de la anécdota con lo real (o su alejamiento) lo que define la verdad o la mentira de una ficción. Dos modificaciones hacen que la novela difiera esencialmente de la realidad: una primera producida por el lenguaje mismo: mientras que el hecho real es uno, los signos que pueden describirlo son muchos. El novelista elige una versión posible, pero quedan en el tintero muchas otras. A esta primera modificación que las palabras imprimen a los hechos se suma la del tiempo: mientras que la vida real fluye sin límites fijos, la vida ficcional —aún en sus propuestas más caóticas— conlleva siempre una cierta dirección, una perspectiva cronológica que es propia de la novela pero no de la vida misma. Estos dos aspectos fundan la autonomía de la ficción con respecto a la realidad, constituyen los pilares que sostienen la soberanía del texto.

De esta forma el novelista "rehace" la realidad, la transfigura con sus agregados y omisiones, con las materializaciones de sus propios fantasmas. La originalidad de una ficción radica justamente en estos añadidos que, por una parte, están en la naturaleza misma de la escritura, del lenguaje y que, por otra, sólo en grado relativo dependen de la voluntad del escritor, quien puede reforzar o disminuir, pero nunca eliminar, dichos añadidos y vacíos. Resulta interesante que, aunque Vargas Llosa reconozca ese abismo inevitable entre lenguaje y realidad, lo circunscriba al campo de la narrativa, y le deje a la historia la posibilidad de franquearlo, como si la historia (en tanto práctica discursiva) no estuviese hecha de palabras. Es así como el escritor peruano hace una separación neta entre "verdad literaria" y "verdad histórica", establece fronteras bien delimitadas entre literatura e historia, hace eco al supuesto positivista de "objetividad".

No estoy de acuerdo con esta nítida separación de aguas que, como un nuevo Moisés, realiza Vargas Llosa entre novela

e historia. Tampoco se trata de homologarlas y pretender que el novelista y el historiador realizan un trabajo similar. Hay diferencias en los materiales utilizados, en los objetivos y en los métodos. Pero debe reconocerse —sobre todo después de los trabajos de Paul Ricoeur— que ambos campos tienen como punto común, como modo de representación verbal, la "narratividad", esto es, elementos de figuración (tropos y figuras de pensamiento, dirían los retóricos) y de tramado, lo que impide una bipartición como la pretendida por Vargas Llosa y, con él, por el pensamiento positivista. Precisamente los recientes desarrollos en teoría literaria y en historia, como los realizados por Robert Weimann, Hayden White o Stephen Greenblatt, tienden, si no a borrar, sí a cuestionar esas fronteras más ideológicas que lingüísticas mediante quiasmos del tipo "textualizar la historia/historizar el texto".

Otro aspecto en el que insiste Vargas Llosa a lo largo de sus ensayos es en el carácter compensatorio de la ficción: se lee y se escribe para vivir imaginariamente las vidas que en la realidad no se pueden vivir. La escritura y la lectura nacen de un sentimiento de inconformidad con el mundo. Nuestro autor le da, pues, un fundamento esencialmente psicológico a la ficción. A esto yo respondería que hay algo de cierto en ello, pero no exclusivamente. Hay otros elementos que también desempeñan un papel importante, como sería una cierta tensión cognoscitiva que anida al menos en cierto tipo de novela. Sí, la literatura y en particular la novela pueden ser una manera *sui generis* de conocimiento de la realidad, más allá (o más acá) del deseo de vivir vicariamente otras existencias. No se trata entonces de negar la

vertiente psicologista señalada por Vargas Llosa, sino tan sólo de no tornarla en un absoluto.

Independientemente de estas diferencias de orden teórico, vale la pena leer el libro del novelista y ensayista peruano. Su aguda inteligencia —que no está peleada con dosis de humor— nos brinda un delicioso paseo por algunos de los mejores textos narrativos de nuestro siglo. El lector podrá sacar provecho de la verdad de las mentiras, a condición de no olvidar la mentira de las verdades. □

Vidas escritas

de Javier Marías

por Fabienne Bradu

• Madrid, 1992, ed. Siruela, 174 pp.

En un ensayo de su penúltima colección: *Pasiones pasadas*, Javier Marías hablaba de "La dificultad de perder la juventud" y de los estigmas de haber sido, y de seguir siendo incongruentemente a sus pasados cuarenta años, un *joven-novelistas*. Al final de su escrito, relataba una conversación telefónica con Pere Gimferrer que, haciendo coro a los muchos que todavía se sorprenden de su precoz entrada en el mundo literario (publicó su primera novela *Los dominios del lobo* a los diecinueve años), observaba un exceso de madurez en su más reciente creación: "...esta novela tuya parece escrita por un hombre mayor —le comentaba Gimferrer—; parece la novela de un hombre de por lo menos cincuenta años." Aunque, en "La dificultad de perder la juventud", Javier Marías convence de la insostenible necesidad de leerlo como un fenómeno generacional, no puedo dejar de enviársela la libertad que tan pronto se ganó para "permitirse" un libro como *Vidas escritas*. El haber

empezado tan precozmente su existencia literaria, si no lo ha de transformar en un circense de la escritura, le ha valido la enorme ventaja de llegar antes que otros al tipo de libros que suelen ser los de un escritor maduro: aquellos que se escriben, ya no para demostrar un talento o dar prueba de los conocimientos acumulados, sino con el puro placer de escribir las conversaciones que se hilan en la intimidad de uno mismo.

Vidas escritas es una colección de veinte retratos o retazos biográficos de escritores tan famosos que padecen una sobreabundancia de información acerca de sus vidas y obras. Por lo tanto, es inútil buscar en estas vidas tan escritas que parecen conversadas, un detalle erudito o inédito que revelara un aspecto novedoso del temperamento de Joyce, James, Rimbaud, Conrad o Lampedusa. Javier Marías intenta algo más sutil y difícil aún: reconstruir momentos de la vida de un escritor cuando éste deja de ser un escritor. En reacción a la frase de Thomas Mann que afirmaba: "se debe morir para la vida para ser cabalmente un escritor", Javier Marías contestaba en un ensayo anterior: "Subyace a esta afirmación la antigua creencia (o quizá no tanto) de que el creador lo es todo el rato, desde que se levanta hasta que se acuesta a lo largo de los días todos de su vida entera, y en mi opinión el artista actual, para su gran fortuna, no mantiene ya con su arte una relación tan sacerdotal." En *Vidas escritas*, el novelista español muestra que ni en los tiempos de Thomas Mann, como tampoco antes, los escritores eran sacerdotes de tiempo completo. No se trata, sin embargo, de desmitificar a toda costa ni de retratar a un escritor como si fuera un individuo cualquiera, sino de atraparlo en esa porción de humanidad que escapa de la inmortal estampa que todo creador carga sobre el rostro y la espalda, a pesar suyo o con infatuada deliberación. *Vidas escritas* asume parcialmente el reto lanzado por Valéry en sus reflexiones sobre el propósito de la biografía: adivinar el tenor de una vida que transcurre entre las manifestaciones tangibles de un ser humano.

"Lo único que salta a la vista al leer sobre estos autores —advierte Javier Marías en su prólogo— es que la mayoría fueron individuos calamitosos; y aunque seguramente no más que cualesquiera otros de cuyas vidas supiéramos,



La novia, 1960, catálogo 31.

su ejemplo no invitará en exceso a seguir la senda de las letras." Así se acumulan, a lo largo de estas páginas, las manías vergonzosas, los comportamientos egoístas, las mezquindades, una que otra sordidez de carácter, la casi invariable vanidad de todo artista, los comentarios interesados o belicosos y, bajo la pluma de Javier Marías, todas las temperaturas que provoca la observación de la naturaleza humana: desde la irritación hasta la ternura o, como él mismo las sintetizó, "una mezcla de afecto y de guasa".

André Maurois concibe que la grandeza de los hombres está hecha de las batallas cotidianas para vencer sus pequeñeces. Javier Marías se detiene en la trinchera, un momento antes del final de la batalla: en la convivencia con las pequeñeces que, por lo demás, suelen no redimirse nunca. Se le podría calificar así de biógrafo agresivo o contranatura, a causa de su empeño por detectar la turbia miseria que a veces dormita entre la "infame turba". Pero esto supondría un juicio moral sobre una vida y la descalificación de una obra porque la vida rara vez está a la altura de sus creaciones. Estos impulsos están totalmente ausentes del proyecto y del resultado de *Vidas escritas*. Sin embargo, no deja de existir una leve ingenuidad en la mirada que Javier Marías proyecta sesgadamente sobre estas figuras literarias: si logra cincelar con tanto arte e insistencia las grietas y las fisuras de estas estatuas, es porque todavía su previsible existencia le produce perplejidad y extrañeza. ¿Quién dudaría hoy que todo creador pueda ser al mismo tiempo un ser vulnerable, vanidoso, execrable o inseguro? ¿Todo gran creador no lo es precisamente porque no está seguro de nada, ni siquiera, por fortuna suya y nuestra, de su propia grandeza?

Si, por lo tanto, un dejo de ingenuidad está en el origen del proyecto, el libro resulta tan placentero que no se puede sino agradecer que subsista esta pequeña dosis de ingenuidad en el escritor Javier Marías (sería por lo demás ingenuo suponer que no debiera existir). Alérgico a la exégesis y a la ciencia biográficas, Javier Marías arriesga la especulación sobre un carácter a partir de la observación de detalles que, pasados por el doble filtro de su mirada y de su pluma, siempre se antojan pertinentes y elocuentes. El humor y la ironía son sus armas de contención para, a un mis-

mo tiempo, no desbordarse hacia los sentimentalismos y crear ese clima de familiaridad en el trato con los escritores que baña el libro y que sólo puede ser el resultado de la amistad vicaria que se teje gracias a la prolongada y frecuente lectura de sus obras y de sus vidas.

"Artistas perfectos" es el ensayo que cierra el libro con broche de oro. Los artistas perfectos son los que ya están muertos y fijados para siempre en retratos o fotografías que Javier Marías ha ido acumulando a lo largo de los años como un coleccionista de almas. Nadie conoce el rostro de Cervantes ni de Shakespeare, observa el autor antes de añadir: "Parece como si los libros que aún leemos nos resultaran más ajenos e incomprensibles cuando no podemos echar un vistazo a las cabezas que los compusieron; parece como si nuestro tiempo, en el que nada carece de su correspondiente imagen, se sintiera incómodo ante aquello cuya responsabilidad no puede atribuirse a un rostro; parece, incluso, como si las facciones de los escritores formaran parte también de su obra." Javier Marías realiza, después de esta advertencia, una breve pero espectacular lectura de algunos retratos. En el caso de André Gide, la confrontación de dos fotografías de distintas épocas convierte la simple descripción de una fisonomía en la historia de un alma: "En ese Gide joven con barba, capa y sombrero hay buenas dosis de chulería y una clara predisposición al agravio, en él se ve casi a un duelista profesional. Los ojos son tacaños, huidizos y despreciativos, y toda la figura (el cuello alzado, la barba, el decidido paso) está llena de aristas, es afilada. Casi todo ha desaparecido, milagrosamente, en la foto de madurez: en ella se ve a un individuo comprensivo y doliente, la dureza sólo perceptible en los labios tan dibujados y finos y negada en cambio por las generosas cejas y por los lentes que suavizan una mirada quizá aflictiva que parece conmisericordia. Si se contempla cada retrato por separado, se estará en ambos casos ante un hombre misterioso, pese a cuanto contó en sus diarios. Si se contemplan los dos al tiempo, nos encontramos con un enigma."

Otro enigma se desprende de *Vidas escritas* cuando Javier Marías comenta en su prólogo: "...son ya tan numerosas y variadas las ocasiones en que se me ha negado la españolidad por parte de

algunos críticos y colegas indígenas..." ¿Cómo negarle la españolidad si con este libro Javier Marías se inscribe dentro de la mejor tradición española de las biografías excéntricas que va desde Lope de Vega a Juan Ramón Jiménez y culmina en Gómez de la Serna? Cada uno de estos españoles ha trastocado el género en un estilo personalísimo e irreplicable. Javier Marías tiene la fortuna de haber heredado este arte tan español y la desgracia de ser nuevamente, en el hilo de la tradición que hoy con él se reanuda, su más joven depositario. □

Alebrijos

de Gerardo Deniz

por Álvaro Enrique

• Ediciones del Equilibrista, México, 1992, 95 pp.

Los perros y los conejos se "alebran" cuando avanzan sobre el vientre, cuando reptan. Se dice que un caballo se "alebresta" si se rebela sin desbocarse. Un alebrije es un animal alebrado y alebrestado, un dragón impertinente y carismático, un perro reptante y alucinado.

La gracia de los alebrijos está en su realidad imposible, abyecta. Su unicidad monstruosa estriba en que a pesar de las patas y las alitas (casi siempre están dotados de unas alitas que serían incapaces de sostenerlos en el aire) ni vuelan ni caminan. También tienen unos cuernos de colores que serían incapaces de defenderlos de cualquier ataque, a menos que fuera por medio de la sutil arma de la risa.

La realidad de los alebrijos sólo es imaginable si su existencia se plantea como un elogio divino de la inutilidad. Son pura gracia inexplicablemente pertinente, o peor todavía, una ironía terrible sobre la funcionalidad de lo que no es necesariamente exquisito.

El primer libro de prosa de Gerardo Deniz se llama precisamente *Alebríjes*, y agrupa 11 relatos sobre 11 realidades imposibles y distintas, cada una coincidente con las otras únicamente en su monstruosidad carismática y en su rabioso instinto irónico.

No es novedad decir de una obra de Deniz que es monstruosa, carismática e irónica, su trabajo poético siempre resulta de una mirada astuta que se divierte en la contemplación de las oscuridades. En los *Alebríjes* esta mirada de triple filo se acendra porque la ingeniería particular del relato ofrece la posibilidad de intervención soberana en el destino ficticio de sus personajes. Deniz fue seducido por este privilegio: sus creaturas están construidas para ser vistas con la mirada hostil del narrador omnipresente que disfruta de ser el único que ya sabe el final de la historia. Desde los amantes ignorantes de que están gozando de sus últimos 19 segundos de vida, hasta los asteroides autoconscientes infinitamente libres a pesar de su cautiverio en el Palacio de Minería, los personajes están creados para ser vistos en su faceta más tristemente falible.

La vocación de divinidad, esa total asunción del poder del escritor que hace el papel de Dios en el teatro de la literatura, da la impresión de estar motivada por una voluntad literaria acostumbrada al discurso antiexplicativo del poema. Deniz no se esforzó por legitimizar su voz narrativa con las manipulaciones gramaticales y semánticas que suelen justificar la credibilidad del relato. Ya sea que esta posición sea voluntaria, o que se deba a la falta de precaución natural en quien ingresa en un género sabiéndose carne de publicación, su resultado es positivo. Los *Alebríjes* están plantados como un puro ejercicio lúdico que no requiere de mayores explicaciones.

La falta de legitimidad estructural, que se manifiesta como una sumisión del escritor frente al poder absoluto de la prosa, le concede necesariamente a los textos una perspectivación irónica de la realidad: "Braulio comprendió que era el momento de reparar los modestos hitos de su existencia antes de morir, pero la idea misma lo fatigó". Deniz manda entre sus personajes y evidencia en su mandato una crueldad de niño que no disimula su poder. Esta crueldad funciona a pesar de su ilegitimidad literaria por-

que las historias de Deniz son monstruosas. Todas versan sobre el momento en que un personaje cualquiera atraviesa —a veces literalmente— el umbral de lo escatológico: "El proyecto de llevar el cadáver por la calle tuvo que ser descartado. Habría que atravesar nueve ejes viales y el Periférico". O mejor todavía: "No sé con qué cosméticos habrán amotajado a éste... pero se pudre con una elegancia que lo deja a uno perplejo". Los *Alebríjes* están planteados como muestras de la frialdad monstruosa con la que se enfrenta a la falla estructural en la que se hace necesario presenciar la mitad oscura del mundo.

En este sentido, son originales porque la voz narrativa no está comprometida con la víctima del enfrentamiento con lo escatológico. A diferencia de los apóstoles de la prosa terrible como Bataille o Klossowski, Deniz deja ver la pura experiencia del golpe de lo que no se menciona, sin indagar sobre sus resonancias filosóficas. Aunque su trabajo incursiona en un tema agotado, se libera de la tradición que lo origina e innova: La mirada embelesada del creador totalitarista se ahorra el problema de la manifestación de lo escatológico porque esta curiosa prosa aislada del mar de las literaturas contemporáneas parece no interesarse, una vez más, por el problema de la legitimidad del oficio literario. A pesar de su vocación escatológica los *Alebríjes* precinden de la pornografía que pensaríamos pertinente en cualquier obra monstruosa, porque no están planteados como material justificable, son puras naderías de nacimiento que no pretenden ninguna trascendencia, que no tienen intenciones críticas. Si acaso tienen lo contrario: la convicción de demostrar que la literatura no tiene más compromiso que el de la precisión lingüística: que la lectura sea una experiencia feliz a pesar del inmenso despliegue tecnológico necesario para su funcionamiento, o más precisamente, que haya un goce estético a partir de la edificación de un mundo perfecto y consonante que empatice con la realidad por medio del ingenio del artista. "El hecho es que dejó pasar varios días antes de levantarse. Una cosa es ser decidido, otra ser irreflexivo".

Para conseguir la edificación del mundo consonante de los *Alebríjes*, Deniz enfocó su ingenio en la descripción precisa e irónica de la sorpresa con la que sus personajes contemplan su propia

desgracia. Son descubiertos en el momento en que miran lo monstruoso del mundo y se miran desgraciados. Es eso lo que hace a los relatos insoportablemente carismáticos, casi enternecedores:

"—¿Traduces entonces himnos, odas, jáideguer?"

—No, no... ¡eso nunca he podido! ¡soy traductor técnico, técnico nada más! —A vaya, mierda pura. Se te nota, figúrate..."

Esta visión de la prosa como un arte lúdico no implica ligereza formal. A pesar de la levedad alegre de sus intenciones, los textos están articulados con un apego casi enfermizo a la forma clásica del cuento y están sustentados por la erudición común al trabajo poético de Deniz: en el sustrato argumental de cada relato existe como constante una referencia histórica no-explicita que enriquece a la obra.

La prosa de Deniz no ha tenido el impacto que ha tenido su poesía en el estrecho círculo de los cultos de la Ciudad de México. Ni su presentación impecable (es un gozo leer un libro tan bien impreso), ni su precisión formal le han valido una buena recepción por parte de los lectores, tal vez lo contrario. Es natural: las obras escritas con el manual en la mano tardan más que tres meses en ser digeridas porque no causan ninguna sorpresa; de cualquier modo no creo que sorprender sea la intención de los *Alebríjes*. □

Nao

de Francisco Segovia

por Víctor Sosa

• UNAM / Ediciones del Equilibrista, México, 1992.

Quinientos años después del Descubrimiento o Encuentro o "Inventón de América" —como lo prefería Edmundo

O'Gorman— no existe una clara y unívoca visión de dicho acontecimiento. Por el contrario, se multiplican las divergencias, se celebra o se estigmatiza con similar desconocimiento crítico; abortos unos en el triunfalismo complaciente de sus sociedades hedonistas— nihilistas que reducen la realidad —sin excluir el pasado como realidad vivida— al frontispicio enajenante del video—clip; atrincherados otros en un indigenismo revanchista, último bastión de esa izquierda decimonónica que, hasta hace muy poco, asolaba la ya de por sí sórdida realidad latinoamericana. Ante estas dos vertientes de la intolerancia manifiesta —que en el fondo se tocan en su común desconocimiento— es menester optar por el camino de la lucidez que es el camino medio (el de la compasión en el budismo mahayana, el de la piedad en el cristianismo primitivo), el camino de la ecuanimidad. Me remito a las palabras de Octavio Paz en la feria de Sevilla (*Vuelta* 184): "...sin esas exploraciones, conquistas, acciones admirables y abominables, heroísmos, destrucciones y creaciones, el mundo no sería mundo. En 1492 el mundo comenzó a tener forma y figura de mundo. Algunos alegan que sería mejor llamar Encuentro al Descubrimiento. Observo que no hay descubrimiento sin encuentro ni encuentro sin descubrimiento. Otros dicen que la Conquista fue un genocidio y la Evangelización una violación espiritual de los indios. Idealizar a los vencidos no es menos falaz que idolatrar a los vencedores: unos y otros esperan de nosotros comprensión, simpatía y, digamos la palabra, piedad."

La escritura —sobre todo la escritura poética— se inscribe en esa dimensión piadosa que funde los opuestos —relativizando absolutos como Bien y Mal,



La momia, 1960, catálogo 32.

Nosotros y Ellos y funda realidad. La nao de Francisco Segovia navega por esa corriente media de la invención o, más correctamente, reinvencción de América. Son seis los poemas de Segovia que contraponen e *ilustran* las fotografías —ocho en total— de la nao en construcción, debidas a la lente de Silvia González de León. Otro elemento significativo de medianía creadora: imagen y palabra conversan entre sí, se comentan recíprocamente, a la manera —pienso— del gran arte pictórico chino donde signo y figura cohabitan y se complementan para representar al mundo:

El tiempo y la luz son argamasas parecidas; ligan lo diverso en una sola espesura sin rendijas.
¿Cuándo es ayer en este puente apenas apuntado de la popa?
¿Cuándo la mañana? Los siglos son aire y hacen grumos. Bajo el mismo mediodía están abortos la armada del Imperio y cuatro barcos pescadores de otro tiempo.

El "otro tiempo" es este tiempo. La quilla y las cuadernas de la nao en construcción dialogan con el metal de los modernos barcos pesqueros. El tiempo está en todas partes y nada ha dejado de suceder. Cristóbal Colón, el Almirante, el venturoso cíclope del mar, sabe que todo es uno, que el mundo es redondo... "como una pera":

Todo es el mismo mundo, no hay nuevos hombres ni nuevas tierras. La misma luz alumbró todo el orbe...

(...)
En la homogénea mezcla de las cosas no ve nada que no sea cosa o mezcla de cosas.

(...)
Piensa el Almirante a medio mar que todo se aleja de él —¿Dónde está la orilla?— y no halla bordes en el mundo. Es uno —se repite— y es redondo y sin comienzo.

Poesía ecuménica la de Segovia que remonta los orígenes de la modernidad a través de una saga fundadora. La nave —la nao— es catedral gótica y leviatán que avanza por la historia: "De su pulpa entreverada/ en el maíz —y no en el trigo—/ hacen su pan los hombres/ de las Indias." También es una "abstracción

geométrica", como toda poesía como todo impulso vital hacia lo desconocido e invisible: hacia *otra orilla*. Visión poética y revisión histórica confluyen en Segovia no para cerrar —con cínica satisfacción— la edad moderna, sino para abrir otras puertas —y aboridar otras naves— ante el abismo interrogante. □

In albis

de Gabriel Magaña

por Adriana Díaz Enciso

* Joaquín Mortiz / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / INBA, México, 1992.

En 1985 Gabriel Magaña (Guadalajara, 1944) publicó *Colmado en consecuencias*. El libro, editado en Jalisco por La Ballena Blanca, y de escasa distribución, reúne la obra poética del autor entre 1979 y 1985. Se adivinaba ya una intención de ruptura; de cuestionar los esquemas convencionales de la escritura para acceder a nuevas estructuras y significados. El reto era grande y cedió ante poemas en exceso largos y explicativos que, al convertirse en una declaración de principios, contradecían la misma poética que proponían.

Tras una acertadísima labor de selección y depuración, Magaña vuelve a emprender en *In Albis* la recopilación de su obra, ahora desde 1979 hasta 1990. Al eliminar versos y poemas prescindibles, redondear otros, y presentar nuevos textos concentrados y precisos, nos ofrece un libro tan bello como desconcertante. Se reconoce en él una voz que, aún en los poemas menos afortunados, está apostando por una nueva concepción de la poesía, y por una absoluta honestidad intelectual. Es la voz de una inteligencia que investiga hacia dentro de las estructuras del lenguaje como artificio que expresa lo humano. Es una poesía

que intenta fijar el momento en que, por medio del lenguaje, toda experiencia humana se convierte en *sensación*: algo que sólo podemos aprehender a través de los sentidos. En ese momento, la escritura transforma la experiencia en un nuevo objeto susceptible de ser aprehendido, que es el poema. La experiencia se recrea entonces como *otra cosa*, la imagen fija en el espacio de esa materia prima original. En ese ser *otra cosa* radica la independencia del poema, y la imposibilidad de sujetarlo a normas ajenas a la naturaleza móvil del lenguaje.

Magaña opone la concreción al lirismo. Alrededor de cada texto crea un silencio sólido, que es el espacio del poema, y donde fondo y forma se revaloran constantemente. La intención de esta escritura es el desentrañar la naturaleza "orgánica" del lenguaje. Poesía pulcra, pulida, equilibrada, la de Magaña hereda de Paz esa preocupación circular por el proceso mismo de la escritura, por ese juego de espejos entre el que escribe y su conciencia. Quien habla en este libro sabe que el poema es concreción, sí, pero de qué. Y se responde: de la conciencia. Y es en ese espacio abstracto, puramente mental, donde se dan los encuentros afortunados. Si el lenguaje es un eco del mundo, si la escritura se desarrolla de forma que incluso sonora y rítmicamente sea la imagen especular de la realidad, no por ello deja de ser un mundo autónomo. Y ése es el que cuestionan los poemas. A Gabriel Magaña no le interesa hablar *de algo*; le interesa la construcción misma en el decir, el movimiento que articulan las palabras. Cuida que la escritura *revele*, y puesto que el punto de partida es la conciencia de que hay un fallo original en el lenguaje que, al decir, también encubre, el trabajo de pulcritud será extremo. Magaña limpia, separa, fija, se obsesiona con fijar con precisión las cosas en su espacio. Si éste es un libro de lectura difícil, es más por lo sorpresivo de la desnudez de las imágenes que por oscuridad. Si algo hay de ésta, sólo puede entenderse aquí como un exceso de resplandor: el de la inteligencia.

Es atributo de la inteligencia la capacidad de ironizar sobre sí misma. Por su tono crítico y lúdico a la vez, burlón pero festivo, también le debe algo la poesía de Magaña a la voz de Zaid. Y es esta disponibilidad para el juego lo que le permite salirse de sí, saltar a una meta-

conciencia desde donde visualizar el fluir verbal. Esto sucede, por ejemplo, en el poema "La cuarta persona", donde apunta hacia un absoluto que no es posible sino en el poema, esa entidad "real a los sentidos/ pero ingramática".

Algunos poemas de *In Albis* son de una inusual intensidad, y en ellos el tono austero y frío que marca el resto del libro cede a una expresión total de emociones. Pero no caen en un quejido almidonado, porque la voz que aquí habla sabe que percibe el mundo de la única forma en que realmente es posible hacerlo, y sabe que esa forma es la conciencia que permite analizar la experiencia, que después cristalizará en el poema. La curiosidad intelectual en estos textos domina a la posible desesperación existencial, que se expresa con un humor negro y sombrío. En la tercera parte del libro se muestran ya sin pudor sentimientos como el miedo, la angustia, la añoranza. También han sido decantados y pulidos, si acaso son sólo un poco más cercanos a la tierra que los primeros poemas. ¿Es acaso una forma de decir que la lucha por la autonomía de la escritura no ganó al final ninguna partida? Pienso que, más bien, el triunfo está en el movimiento mismo de dicha escritura. En esas señales que se recortan contra la página,

a la que difícilmente puede despojarse de su significado como el espacio en que acontece el acto de escribir. Si la escritura es sólo construcción verbal de una oquedad, un espejismo, Magaña nos recuerda que no es este un destino extraordinario. Todo afán humano desemboca en el mismo vacío; es, como dicen los versos que cierran este libro: "un cadáver/ que nadie reclama".

Si al principio de esta nota dije que *In Albis* es un libro desconcertante, pensaba también en una cierta ingenuidad con que, en algunos poemas, Magaña lucha contra una poesía discursiva con herramientas que son, por igual, un discurso. El terror a la cursilería provoca a veces una cursilería al revés, y entonces no hay precisión, sino grandilocuencia, solemnidad. Por fortuna son pocos los momentos en que esto sucede.

In Albis es un libro necesario, porque se inserta en una búsqueda liberadora que desata infinitas posibilidades del lenguaje. En este sentido son muchas las afinidades de Magaña con Gerardo Deniz, Eduardo Milán, José Koser. No es, ciertamente, una poesía best-seller. Lo que me hace recordar a Paz cuando dice ("Hacia el poema"): "Por todas partes solitarios forzados empiezan a crear las palabras del nuevo diálogo." □



Apunte, 1970, catálogo 121.